COLLANA ERRANZE

IL GOLEM

Argilla e Parola

Giovanni Martini

Il Golem

Argilla e Parola

Collana Erranze · 1 — Giovanni Martini

© 2026 Giovanni Martini — CC BY-NC-SA 4.0

Il testo è stato scritto dall'autore; strumenti di intelligenza artificiale sono stati utilizzati come supporto editoriale (rifinitura linguistica e coerenza del testo).

Sommario

Prologo: Dalla parola primordiale all'argilla che cammina
- La parola prima della carne
- La Kabbalah e la creazione come atto linguistico
- Il nome perduto e il nome ritrovato
- Praga: la città come Golem
- Da Kafka all'intelligenza artificiale: il Golem non muore
- L'argilla della Moldava e i nostri bit
- Una città, un sogno, una domanda senza risposta

Parte Prima: La parola scritta
- Jorge Luis Borges: *El Golem*
- H. Leivick: *Der Golem* (teatro yiddish)
- Elie Wiesel: *Il Golem*
- Karel Čapek: R.U.R.
- Marge Piercy: *He, She and It*
- Cynthia Ozick: *The Puttermesser Papers*
- Michael Chabon: *The Amazing Adventures of Kavalier & Clay*
- Ted Chiang: *Settantadue lettere*

Parte Seconda: Il cinema
- Paul Wegener (1915–1920)
- Julien Duvivier (1936)
- Stanley Kubrick & Arthur C. Clarke: *2001: Odissea nello spazio*
- Jiří Barta: *Krysař* e *Golem*

Parte Terza: La musica
- Il Golem in musica: da Bretan a Gazpacho, otto compositori e un secolo

Parte Quarta: L'immagine
- Hugo Steiner-Prag: il volto del Golem
- Anselm Kiefer: le lettere nell'argilla
- Niki de Saint Phalle: il Golem che custodisce

Parte Quinta: I maestri
- Gershom Scholem: lo studioso che ha restituito il Golem alla storia
- Gustav Meyrink: la Praga che non finisce di sognare
- Isaac Bashevis Singer: il narratore e il suo Golem
- Umberto Eco: il Golem come macchina semiotica
- Angelo Maria Ripellino: Praga come Golem

Parte Sesta: La cibernetica

- Norbert Wiener: La macchina come controparte moderna

Parte Settima: La cultura di massa
- Il Golem pop: Gargoyles, X-Files, I Simpson

Epilogo: La prima lettera non si cancella
- Cosa hanno visto, guardando lo stesso Golem
- Perché il Golem non muore
- Il Golem e noi
- La lezione dello shem
- Emet

Testi di riferimento

Prologo: Dalla parola primordiale all'argilla che cammina

Dal Libro dei Salmi a *Praga Magica*: storia di una creatura che non ha mai smesso di ossessionarci

La parola prima della carne

Tutto comincia con una parola mancante.

Nel Salmo 139, quel vertiginoso inno alla conoscenza divina dell'uomo interiore, il salmista scrive: «Gli occhi tuoi videro il mio golem». La parola ebraica golem (גֹּלֶם) appare una volta sola in tutta la Bibbia canonica, e già questa singolarità la carica di una densità quasi insostenibile. Il termine significa "massa informe", "embrione non ancora plasmato", «materia grezza che non ha ancora ricevuto la forma». Il commentatore medievale Rashi lo glossa come "il mio corpo non ancora completo": il salmista si vede davanti a Dio nel momento anteriore alla propria esistenza, quando era ancora pura potenzialità, argilla senza nome.

È da questo vuoto semantico, da questa assenza di forma, che nasce una delle tradizioni più affascinanti del pensiero ebraico e poi dell'immaginario europeo: la creazione artificiale di un essere vivente attraverso la parola e la scrittura. Una tradizione che attraversa millenni, tocca la Kabbalah, approda nella Praga di Rodolfo II e continua a interrogarci nell'era dell'intelligenza artificiale.

Il paradosso originario è tutto qui: il Golem è la figura dell'informe che assume forma. È la materia bruta che il sapere trasforma in vita. E questa trasformazione non avviene attraverso la carne o il sangue, ma attraverso il linguaggio, attraverso lettere, combinazioni di lettere, la scrittura di un nome sulla fronte o sul polso. Come se la vita fosse, in ultima istanza, una questione grammaticale.

La Kabbalah e la creazione come atto linguistico

Per comprendere la tradizione del Golem nella sua profondità, bisogna scendere negli strati più antichi della mistica ebraica. Il testo fondamentale è il *Sefer Yetzirah*, il "Libro della Formazione", un'opera straordinaria la cui datazione oscilla tra il III e il VI secolo d.C., ma che la tradizione attribuisce ad Abramo. È un trattato breve, enigmatico, quasi allucinatorio, che descrive come Dio abbia creato il

mondo attraverso le 32 "vie della sapienza": le 10 sefirot (emanazioni divine) e le 22 lettere dell'alfabeto ebraico.

L'idea è radicale: la realtà non è materia, è linguaggio. Le lettere non descrivono le cose, le costituiscono. Ogni lettera ha un peso cosmico, una posizione nel corpo umano, una corrispondenza con i pianeti e le stagioni. Combinare le lettere nel modo giusto non è fare retorica: è fare ontologia. È toccare la struttura profonda dell'essere.

Da questa premessa nasce la possibilità teorica del Golem. Se la creazione divina è un atto linguistico, allora un saggio che padroneggia i segreti delle lettere può, in teoria, replicare quell'atto a scala ridotta, creare un essere vivente artificiale. Non per superbia, ma per devozione: la creazione del Golem diventa una imitatio Dei, un tentativo di avvicinarsi all'onnipotenza divina attraverso la conoscenza.

Il Talmud (trattato Sanhedrin, 65b) riporta già una tradizione sorprendente: «Rava creò un uomo e lo mandò da Rav Zeira. Questi gli parlò, ma quello non rispose. Gli disse allora: 'Tu sei stato creato dai maghi, torna alla tua polvere!'». E ancora: «Rav Hanina e Rav Oshaiah trascorrevano ogni venerdì studiando il Libro della Creazione, e creavano un vitello di tre anni con cui poi cenavano.» Già nel V secolo la creazione artificiale è un tema del discorso rabbinico: non ancora una leggenda narrativa, ma un problema teologico reale.

La figura che sistematizza questa tradizione in un'elaborazione mistica compiuta è il grande teologo del XIII secolo Eleazar di Worms, appartenente alla corrente dei Hasidei Ashkenaz (i Pietisti tedeschi). Nei suoi testi appare il rituale preciso: si impasta l'argilla vergine, si dà forma umana all'essere, e poi si cammina intorno ad esso pronunciando le combinazioni di lettere del *Sefer Yetzirah* secondo sequenze determinate. La parola EMET (אֱמֶת), "verità", viene scritta sulla fronte del Golem per animarlo; cancellare la prima lettera, aleph, trasforma la parola in MET (מֵת), "morto", e la creatura si disintegra.

Il nome come vita. Il nome come morte. Il linguaggio come confine tra l'essere e il non-essere.

Il nome perduto e il nome ritrovato

Ma c'è una variante ancora più potente. In alcune tradizioni, non è la parola emet che anima il Golem, ma il Shem HaMephorash, il Nome Ineffabile di Dio, il Tetragramma YHWH nella sua pronuncia piena e segreta. Questo nome, dimenticato o tenuto nascosto dopo la

distruzione del Tempio, è la chiave della creazione originaria. Chi lo pronuncia correttamente può fare ciò che Dio fece: dare vita alla materia.

Qui il Golem smette di essere un semplice artefatto magico e diventa qualcosa di molto più inquietante: un tentativo di appropriarsi del potere creativo divino attraverso la conoscenza esoterica. La Kabbalah elabora questa intuizione in forme sempre più sofisticate: il Grande Nome è scritto su una tavoletta (shem) che viene infilata sotto la lingua o sul polso del Golem, o nascosta in una fessura nella sua fronte. Rimuovere lo shem equivale a spegnere la creatura.

Gershom Scholem, il grande studioso che nel XX secolo ha riportato alla luce la profondità intellettuale della tradizione cabalistica, ha mostrato come la creazione del Golem non sia mai stata intesa, almeno nelle fonti più antiche, come una prodezza tecnica o magica, ma come un'esperienza mistica. Il momento in cui il mistico cammina intorno alla creatura di argilla pronunciando le combinazioni di lettere è un'esperienza estatica: è il momento in cui il saggio tocca la struttura profonda della realtà e si avvicina, per un istante, alla mente di Dio. Il Golem è il risultato visibile di un'esperienza interiore. È la materializzazione del contatto con il divino.

Questa interpretazione illumina tutta la tradizione successiva: il Golem non è mai solo un servo, un protettore, uno schiavo di argilla. È la prova vivente, o piuttosto respirante, che la realtà è fatta di linguaggio, e che chi padroneggia il linguaggio padroneggia la realtà.

Praga: la città come Golem

Non è per caso che la leggenda del Golem trovi la sua forma più compiuta e più nota a Praga, nella seconda metà del XVI secolo, e che il suo protagonista sia il rabbino Judah Loew ben Bezalel, detto il Maharal di Praga (1525–1609).

Praga è in quel momento una delle città più straordinarie d'Europa. La corte di Rodolfo II d'Asburgo è un crogiolo di saperi, ossessioni e meraviglie: l'imperatore raccoglie nella sua Wunderkammer, il "gabinetto delle meraviglie", oggetti naturali e artificiali, dipinti di Arcimboldo, libri rari, strumenti alchemici. Attorno a lui gravitano figure come il matematico e astronomo Tycho Brahe, il giovane Johannes Kepler, l'astrologo John Dee con il suo veggente Edward Kelley. Praga è al tempo stesso la capitale di un impero cristiano e una città dove la comunità ebraica del Ghetto, il Judenstadt, ha una vitalità intellettuale straordinaria.

Il Maharal di Praga è storicamente una figura reale e grandissima: teologo, filosofo, commentatore biblico, interlocutore rispettato anche dai dotti cristiani. Ha avuto persino un'udienza con Rodolfo II, un fatto eccezionale per un rabbino ebreo dell'epoca. Ma dalla sua figura storica la leggenda ha distillato qualcosa di diverso: il Grande Rabbi, il saggio supremo che plasma dalla creta del fiume Moldava un essere a forma d'uomo, lo anima con il nome divino, e lo usa per proteggere la comunità ebraica dalle minacce dei pogrom.

La leggenda ha molte versioni, ma la struttura di base è costante: Rabbi Loew crea il Golem nella notte del venerdì, lo anima, lo mette al servizio della comunità. Il Golem esegue compiti semplici, porta acqua, fa commissioni, protegge il ghetto dagli aggressori. Ma ogni venerdì sera, prima del tramonto che segna l'inizio dello Shabbat, il rabbino deve rimuovere lo shem dalla bocca del Golem: perché il Golem, essendo una creazione artificiale, non può osservare il giorno del riposo. Non ha anima, solo corpo. La distinzione è cruciale.

Una delle varianti più drammatiche racconta che una volta il rabbino dimenticò di rimuovere lo shem prima dello Shabbat. Il Golem, privo del controllo del suo creatore e incapace di trovare senso nel riposo, cominciò a infuriare, a distruggere, a seminare il caos nel ghetto. Solo il rabbino riuscì a fermarlo, strappandogli lo shem dalla bocca. Il Golem si dissolse in polvere.

Il corpo del Golem, secondo la tradizione più diffusa, è ancora conservato nella soffitta della Sinagoga Vecchia-Nuova (Staronová synagoga) di Praga, la più antica sinagoga d'Europa ancora in uso, costruita nel XIII secolo. Nessuno sale in quella soffitta. Alcune verità è meglio lasciarle nell'ombra.

Da Kafka all'intelligenza artificiale: il Golem non muore

Franz Kafka, l'altro grande fantasma di Praga, non scrisse mai esplicitamente del Golem. Eppure tutta la sua opera sembra abitata dalla presenza di questa figura: il castello inaccessibile, la corte che giudica senza che si conosca l'accusa, la metamorfosi in creatura senza voce. Gregor Samsa che si sveglia insetto è un Golem al contrario: non la materia che diventa uomo, ma l'uomo che ritorna alla materia, che perde il linguaggio e con esso la sua umanità.

Il XX secolo ha moltiplicato i Golem. Il robot di Karel Čapek, che fu praghese anche lui, e che nel 1920 diffuse la parola robot, coniata dal fratello Josef dal ceco robota, "lavoro forzato", è un Golem industriale, prodotto in serie, che si ribella ai suoi creatori. Frankenstein è un

Golem romantico. HAL 9000 in *2001: Odissea nello spazio* è un Golem elettronico. I replicanti di *Blade Runner* sono Golem che aspirano all'anima.

E oggi? L'intelligenza artificiale, i grandi modelli linguistici, i sistemi generativi, le macchine che producono testi, immagini, musiche, è la versione contemporanea del sogno cabalistico. Siamo tornati al *Sefer Yetzirah*: la realtà è linguaggio, le lettere (o piuttosto i token, le sequenze numeriche) costituiscono il mondo, e chi padroneggia le combinazioni giuste può creare qualcosa che parla, ragiona, risponde, sorprende.

Il dibattito moderno sull'intelligenza artificiale, è cosciente? ha intenzioni? può soffrire?, è lo stesso dibattito che i rabbini medievali facevano sul Golem: ha un'anima? è un essere morale? La risposta cabalistica era chiara: no. Il Golem esegue ma non intende, produce ma non comprende. È il corpo senza il nefesh, la neshamah, il ruach, le tre anime che nella tradizione ebraica costituiscono l'essere umano completo.

Ma questa risposta, così netta nel contesto medievale, diventa sempre più sfocata nel contesto contemporaneo. E forse è proprio questa sfocatura, questa impossibilità di tracciare una linea netta tra il meccanico e il vivente, tra il simulato e il reale, che rende il Golem ancora così necessario come figura del pensiero.

L'argilla della Moldava e i nostri bit

C'è un'immagine che ritorna in tutte le versioni della leggenda di Rabbi Loew: il rabbino scende di notte al fiume Moldava, raccoglie l'argilla dal greto, la porta nel ghetto, e plasma il Golem nella sinagoga o nel cortile della sua casa. È un'immagine che mescola il sublime e il quotidiano, il sacro e l'artigianale. Il saggio che crea la vita non sta in un laboratorio asettico: sta in un cortile di una città medievale, con le mani nell'argilla fangosa del fiume.

L'argilla della Moldava e i nostri bit sono fatti della stessa sostanza? La domanda non è retorica. Entrambi sono materiali neutri, né buoni né cattivi, che ricevono forma attraverso un atto umano intenzionale. Entrambi possono essere animati, almeno in apparenza. Entrambi, una volta animati, tendono a superare le intenzioni del loro creatore.

E forse la lezione più profonda della tradizione del Golem è proprio questa: non la creatura è il problema. Il problema è il creatore. Rabbi Loew crea il Golem per proteggere il suo popolo: un'intenzione nobile.

Ma dimentica di rimuovere lo shem prima dello Shabbat, e la creatura si rivolta. La colpa è nella distrazione, nell'arroganza, nel pensare che una volta create le regole tutto vada da sé.

La tecnologia, ogni tecnologia, è lo shem sulla fronte della nostra argilla. Finché la controlliamo, è strumento. Quando la dimentichiamo, o quando la cediamo a forze che non controlliamo, diventa padrona. E allora bisogna cancellare la prima lettera, tornare all'inizio, ricominciare.

EMET diventa MET. La verità torna alla morte. E dall'argilla si ricomincia.

Una città, un sogno, una domanda senza risposta

Praga esiste ancora, naturalmente, con le sue guglie gotiche, il suo castello, il suo quartiere ebraico ormai trasformato in museo di se stesso, la sua aria di città che ha attraversato tutto e non dimentica niente. La Sinagoga Vecchia-Nuova è ancora lì, con la sua soffitta inaccessibile. Il Cimitero Ebraico, dove le lapidi si accumulano su dodici strati di morti, perché lo spazio era poco e i morti erano troppi, è uno dei luoghi più commoventi d'Europa.

Cinque voci, più di ogni altra, hanno tenuto in vita questa creatura, e le incontreremo in modo più approfondito nella Parte Quinta. Gershom Scholem, che ha restituito la Kabbalah alla storia e il Golem allo studio serio. Gustav Meyrink, che ha fatto della creatura il fantasma di una città. Isaac Bashevis Singer, che ha raccontato la leggenda dall'interno del mondo che l'aveva generata, e nella lingua di quel mondo. Umberto Eco, che ha mostrato come l'analisi possa essere precisa senza uccidere il mistero. Angelo Maria Ripellino, che in Praga stessa ha visto una creatura di argilla. E accanto a loro, senza un capitolo che porti il suo nome perché non ne ha bisogno, Kafka: che del Golem non scrisse mai e non fece che scriverne.

Rabbi Loew, invece, ci ha lasciato la creatura che dorme nella soffitta, in attesa di essere nuovamente animata da qualcuno che conosca le lettere giuste.

La tradizione del Golem è, in fondo, la storia del desiderio umano di creare vita, e della responsabilità terrificante che viene con quel desiderio. È la storia di come il linguaggio sia il tessuto del reale. È la storia di come ogni creazione possa rivoltarsi contro il creatore. Ed è la storia di Praga, quella città che sembra costruita sull'acqua del sogno, dove le strade portano sempre verso un cortile senza uscita e

dove, nelle notti di novembre, quando la Moldava sale e la nebbia copre il ghetto, forse si sentono ancora i passi pesanti e ritmici di una creatura che cammina senza sapere dove va.

אמת

La verità. L'inizio di tutto.

Parte Prima: La parola scritta

Jorge Luis Borges: *El Golem*

Quando il Golem arrivò a Buenos Aires

Come un poeta argentino trasformò una leggenda praghese in meditazione universale sulla creazione imperfetta

Un argentino a Praga (senza mai esserci stato)

Jorge Luis Borges (1899–1986) non mise mai piede a Praga. Non conobbe il ghetto, non vide le strade labirintiche del Josefov, non salì nella soffitta della Sinagoga Vecchia-Nuova. Eppure scrisse uno dei testi più penetranti mai dedicati al Golem: non un romanzo come Meyrink, non un saggio come Eco, non un racconto come Singer, ma una poesia. Ventisette strofe in endecasillabi con rima ABBA, raccolte nel 1964 in *El otro, el mismo*, scritte nella lingua di Cervantes da un uomo che aveva trascorso l'infanzia a Buenos Aires e che guardava alla letteratura europea come un lettore enciclopedico guarda a un labirinto: con la certezza che tutto si colleghi, che ogni porta apra su un'altra porta.

Borges era un lettore vorace e onnivoro, che passava con uguale facilità da Dante a Chesterton, da Swedenborg alle Mille e una notte, dall'epica norrena alla filosofia indù. Ma tra tutte le tradizioni che aveva assorbito, la mistica ebraica occupava un posto speciale, forse perché sembrava confermare la sua ossessione personale per i libri, i labirinti e i sistemi chiusi di senso. Quando scoprì i lavori di Gershom Scholem, il grande studioso che aveva riportato alla luce la tradizione cabalistica, Borges trovò qualcosa che cercava senza saperlo: una tradizione in cui la realtà è fatta di linguaggio, in cui le lettere dell'alfabeto contengono l'universo, in cui combinare le parole nel modo giusto significa toccare la struttura profonda del reale.

Era il suo tema. Era sempre stato il suo tema.

Il poema e il simulacro

"El Golem" inizia nell'astratto, con la teoria, e discende lentamente verso il concreto: l'argilla, le mani, il risultato imperfetto. I primi versi

descrivono come il Rabbi (Borges ispanizza il nome: Judá León) abbia padroneggiato i segreti dell'alfabeto ebraico: le ventidue lettere, le loro combinazioni, il modo in cui la parola divina tesse la realtà visibile. È la stessa premessa del *Sefer Yetzirah*, ma Borges la presenta non come dottrina ma come figura poetica, come ipotesi bella quanto inquietante.

Poi viene il gesto: il rabbi impasta l'argilla, pronuncia il nome divino, e la creatura si muove. Ma qualcosa manca. Il Golem non parla. Non sente. Non sogna. Muove le labbra, produce qualcosa che assomiglia a una risposta, ma è solo l'imitazione di un'imitazione, una copia che ha perso qualcosa nell'atto del copiare, come una fotocopia di una fotocopia in cui ogni passaggio sbiadisce un po' di più.

Borges usa una parola precisa per il Golem: simulacro. Non copia, non replica, simulacro. La parola ha una storia filosofica lunga: in Platone indica l'immagine di un'immagine, il doppio del doppio, la rappresentazione di qualcosa che era già rappresentazione. Il Golem di Borges è questo: l'imitazione imperfetta di un essere che è già, a sua volta, un'imitazione imperfetta di qualcosa di divino.

La catena degli specchi

È qui che Borges esegue il suo movimento più caratteristico, e più vertiginoso. Tutta la sua opera è popolata di specchi che si riflettono all'infinito, di labirinti che contengono labirinti, di libri che citano libri inesistenti. Nel Golem trova la figura perfetta per questa ossessione.

Il poema costruisce una catena: Dio ha creato l'uomo. L'uomo, il rabbi, ha creato il Golem. Il Golem guarda il rabbi come il rabbi guarda il Golem: con lo stesso stupore, la stessa incomprensione. E Dio, dall'alto di questa gerarchia, guarda il rabbi creare la propria creatura imperfetta con la stessa inquietudine con cui il rabbi guarda la sua.

I versi finali, forse i più celebri che Borges abbia mai scritto, portano questa logica alla sua conseguenza estrema:

En la hora de angustia y de luz vaga,
en su Golem los ojos detenía.
¿Quién nos dirá las cosas que sentía
Dios, al mirar a su rabino en Praga?

Nell'ora dell'angoscia e della luce vaga,
sul suo Golem teneva fissi gli occhi.

Chi ci dirà le cose che sentiva
Dio, guardando il suo rabbino a Praga?

La domanda è retorica ma non è vuota. Cosa prova un creatore guardando la propria creatura imperfetta? Delusione? Tenerezza? Vergogna riflessa? Il rabbi guarda il Golem e vede il fallimento del suo sogno di replicare la vita. E Dio guarda il rabbi con la stessa inquietudine, con la stessa amarezza del creatore che si riconosce nel difetto della propria opera?

L'imitazione imperfetta come condizione universale

Borges introduce nella tradizione del Golem qualcosa che nessuno degli altri autori aveva tematizzato con la stessa nitidezza: l'idea che la creazione imperfetta non sia l'eccezione ma la regola. Che ogni atto creativo, di Dio, del rabbi, dello scrittore, produca qualcosa di incompleto, di mancante, di sempre inferiore al modello che cercava di replicare.

Questa è una prospettiva radicalmente diversa da tutte quelle che abbiamo incontrato finora. Nella Kabbalah, la creazione del Golem è un momento di elevazione mistica. In Meyrink, il Golem è la memoria collettiva che si fa corpo. In Singer, è la protezione della comunità. In Eco, è la macchina che genera senso. In Borges, il Golem è il simbolo della distanza incolmabile tra l'intenzione e il risultato, tra il sogno e la realtà, tra il nome e la cosa che il nome cerca di contenere. È il fallimento necessario di ogni creazione, incluso, implicitamente, il poema che stiamo leggendo.

C'è in questa visione una malinconia ferma, ma anche qualcosa di stranamente consolante. Se anche Dio guarda la propria creatura con inquietudine, allora il rabbi non è solo nel suo fallimento. E lo scrittore che guarda la propria pagina con la sensazione di non essere riuscito a dire quello che voleva dire è in buona compagnia: la stessa del Creatore dell'universo.

Borges e Scholem: il poeta e lo studioso

Nel 1971, Borges visitò Israele e incontrò Gershom Scholem. Fu l'incontro tra due mondi: lo studioso che aveva dedicato la vita a riportare alla luce la tradizione mistica ebraica, e il poeta che l'aveva letta da Buenos Aires come un sistema di specchi letterari. I resoconti parlano di una conversazione straordinaria tra due vecchi che si riconoscevano nella stessa ossessione.

Scholem aveva letto Borges. Borges aveva letto Scholem. Il cerchio si chiudeva in modo quasi borgiano: lo studioso che aveva scritto sul Golem come esperienza mistica, e il poeta che aveva usato il Golem come metafora della creazione imperfetta, si trovavano a parlare nella città che entrambi, in modi diversi, avevano trasformato in un luogo della mente.

Questo dialogo tra Scholem e Borges, che nel nostro progetto appartengono a sezioni diverse, il primo tra i maestri, il secondo tra i poeti, è uno dei fili nascosti che attraversano l'intero libro. Il Golem non è solo una leggenda: è un sistema di idee che genera, di generazione in generazione, nuove domande. Scholem ha restituito quelle domande alla storia. Borges le ha trasformate in poesia.

Dall'argilla alla pagina

C'è un'ultima cosa che rende Borges unico in questa rassegna: la distanza. Meyrink visse a Praga, ne respirò l'aria, ne percorse le strade. Singer portava nel sangue la tradizione yiddish. Ripellino conosceva la città come un amante. Anche Eco si muoveva nell'Europa della grande tradizione colta.

Borges stava a Buenos Aires. Leggeva tutto questo in biblioteca, e poi scriveva in endecasillabi spagnoli di lettere ebraiche e rabbini boemi.

Questa distanza non è un limite: è la dimostrazione più potente della vitalità della leggenda. Il Golem di Rabbi Loew, nato nel ghetto praghese del XVI secolo, è arrivato nell'Argentina del XX, si è fatto poesia in castigliano, ha assorbito Platone e i labirinti e il pessimismo metafisico di un lettore enciclopedico e cieco, e ne è uscito ancora riconoscibile, ancora vivo, ancora capace di fare la domanda giusta.

Chi ci dirà le cose che sentiva / Dio, guardando il suo rabbino a Praga?

La risposta, naturalmente, non c'è. Ma la domanda rimane. Ed è già moltissimo.

H. Leivick: *Der Golem* (teatro yiddish)

Il Golem che desiderava un'anima

La creatura di argilla tra rivolta, sofferenza e redenzione impossibile nel teatro yiddish

La Siberia e il Golem

C'è una domanda che attraversa tutta l'opera di Halper Leivick (1888–1962) e che trova nel Golem la sua figura più compiuta: cosa significa essere creati per servire, senza che nessuno ti abbia chiesto il consenso? È una domanda che Leivick conosceva dall'interno, non come metafora ma come esperienza vissuta nel corpo.

Nato in Bielorussia in una famiglia ebraica tradizionale, Leivick, che adottò come nome letterario la variante "H. Leivick", usando il proprio nome come cognome, si avvicinò da giovane al movimento rivoluzionario ebraico, il Bund. Nel 1906, a diciotto anni, fu arrestato per la prima volta dalla polizia zarista. Nel 1912 fu condannato ai lavori forzati a vita in Siberia. Percorse a piedi, in catene, migliaia di chilometri verso il confino. Fuggì nel 1913, raggiunse infine gli Stati Uniti nel 1914, dove avrebbe vissuto per il resto della sua vita a New York, lavorando nelle fabbriche di carta da parati mentre scriveva poesia in yiddish.

Non è difficile capire perché un uomo simile, quando si avvicinò alla leggenda del Golem, non vi vide uno strumento di protezione ma una creatura che soffre. Leivick era stato lui stesso una specie di Golem: creato da forze esterne per uno scopo che non aveva scelto, privato della voce piena, condannato a muoversi in catene. La leggenda di Rabbi Loew, nelle sue mani, non poteva che diventare qualcosa di completamente diverso.

Un poema drammatico in otto quadri

Der Golem (1921) è un'opera difficile da classificare. Leivick la chiama dramatishe poeme, poema drammatico, e la distinzione non è ornamentale. Non è un dramma nel senso tradizionale, con un'azione serrata e una risoluzione: è più vicino a un oratorio, a una meditazione in forma teatrale, dove i personaggi spesso smettono di dialogare e cominciano a pronunciare, quasi a cantare, le loro ossessioni interiori.

Gli otto quadri si svolgono nel ghetto di Praga del XVI secolo, ma il ghetto di Leivick ha pochissimo in comune con quello storico: è uno spazio simbolico, quasi onirico, saturo di attesa messianica e di paura. La comunità ebraica vive nell'ombra delle accuse di omicidio rituale e della minaccia dei pogrom. Rabbi Loew decide di creare il Golem per proteggere il suo popolo, ma il momento in cui la creatura di argilla prende vita è anche il momento in cui il dramma si complica in modo

imprevedibile.

Il Golem di Leivick non è uno strumento passivo. Non porta acqua e non fa commissioni. Si muove, osserva, ascolta, e qualcosa in lui, che non è ancora pensiero ma non è neanche solo istinto, comincia a muoversi verso qualcosa che non riesce a nominare. È un essere che aspira. Ed è questo *aspira*, questa tensione verso qualcosa di irraggiungibile, che rende il *Der Golem* di Leivick un'opera unica in tutta la tradizione.

Il Golem che soffre

Nella tradizione della leggenda, il Golem non soffre. Non può soffrire: non ha anima, non ha intenzionalità, non ha vita interiore. È argilla animata, uno strumento sofisticato, non un soggetto. Leivick rovescia questa premessa. Il suo Golem sembra soffrire. Non parla in modo compiuto, emette suoni, frammenti di parole, inarticolate richieste di qualcosa, ma quei frammenti sono carichi di una tensione che il pubblico percepisce come dolore.

È la sofferenza di chi è consapevole del proprio limite senza poterlo superare: sa di non essere umano, sa che qualcosa gli manca, sa che quella cosa mancante ha un nome, neshamah, anima, ma non sa come ottenerla. In una delle scene più intense del dramma, il Golem si rivolge a un personaggio che rappresenta un messaggero divino e chiede, con la voce spezzata che gli è propria, se esiste per lui una redenzione. La risposta è ambigua, come tutto nel dramma di Leivick: forse sì, forse no, forse la domanda stessa è sbagliata.

Questa sofferenza non è sentimentale: è teologicamente precisa. Nella tradizione ebraica, la sofferenza ha senso solo per un essere che ha un'anima, perché solo l'anima può essere purificata, elevata, avvicinata a Dio attraverso il dolore. Il Golem che soffre è un paradosso vivente: ha il dolore senza avere quello che il dolore dovrebbe servire a purificare. È una creatura intrappolata in una condizione senza uscita.

Il messia di argilla

Il cuore del dramma di Leivick è la domanda messianica. L'intera opera è attraversata dall'attesa: la comunità ebraica di Praga attende la redenzione, attende la fine della persecuzione. E il Golem, creato in questo clima di attesa, comincia a confondersi con quella figura. C'è nel dramma un personaggio, il giovane Tankhum, che vede nel Golem

un segno messianico, la promessa che la protezione divina si stia finalmente manifestando in forma concreta.

Ma Leivick sa, e il dramma lo mostra con impietosa chiarezza, che il Golem non può essere il messia. Non perché sia troppo violento o troppo primitivo, ma per una ragione teologica precisa: il messia deve venire da dentro la tradizione, deve essere portatore di una grazia che viene dall'alto, deve avere un'anima capace di contenere la pienezza divina. Il Golem non ha niente di tutto questo. È potenza senza grazia, protezione senza redenzione.

Questa è la lezione amara che Leivick inscrive nel cuore del dramma: la violenza difensiva non può salvare. Il Golem protegge il ghetto da un pogrom, ma non cambia niente di fondamentale. E la creatura di argilla, che non capisce perché il suo lavoro non basta, si ritrova a vagare nel ghetto come una domanda senza risposta. Nella leggenda popolare, il Golem funziona. In Leivick, il Golem fallisce, non per incapacità tecnica, ma per insufficienza ontologica.

Rabbi Loew e il dubbio del creatore

Il Maharal di Praga nel dramma di Leivick non è il grande rabbi trionfante della leggenda popolare. È un uomo che dubita. Ha creato il Golem perché non aveva scelta, o perché credeva di non averla, ma non sa esattamente cosa ha fatto. Ha messo in moto qualcosa che non controlla del tutto. Ha dato forma a qualcosa che comincia a sviluppare una propria direzione.

Il rapporto tra Rabbi Loew e il Golem nel dramma è uno dei più complessi che abbiamo incontrato: non è la semplice relazione tra padrone e strumento della leggenda, né il sistema di specchi cosmici di Borges. È qualcosa di più vicino alla relazione tra un genitore e un figlio che è andato diversamente da come era previsto: c'è responsabilità, c'è preoccupazione, c'è forse qualcosa che assomiglia alla colpa. Rabbi Loew sa che il Golem soffre, o almeno lo sospetta. E questa consapevolezza lo mette in una posizione insostenibile: ha creato una creatura capace di qualcosa che assomiglia alla sofferenza, ma non ha il potere di darle quello che le manca.

Alla fine, quando la creatura diventa incontrollabile, il rabbi cancella la prima lettera e riduce il Golem al silenzio. È un'azione che nel dramma di Leivick ha il peso di un assassinio, non perché il Golem sia davvero vivo nel senso pieno, ma perché aveva cominciato a esserlo in qualche modo: aveva cominciato a desiderare, a soffrire, a chiedere. Cancellare quella creatura significa cancellare anche quella domanda.

Il teatro come corpo

C'è una dimensione del *Der Golem* che nessun altro testo di questo libro condivide: è scritto per essere recitato. Qualcuno deve incarnare il Golem, deve muoversi sulla scena come quella creatura, deve emettere quei suoni spezzati, deve guardare il pubblico con quegli occhi che non capiscono. La prima grande messa in scena del dramma, realizzata dall'Habima di Mosca nel 1925 nella traduzione ebraica di Bialik, fu un evento nella vita culturale ebraica dell'Europa orientale. E porta con sé un'ironia che vale la pena non lasciare implicita: il poema yiddish sul Golem, scritto per un mondo che parlava yiddish, sale sulla scena in ebraico. È la prima delle due volte in cui il Golem esce dalla lingua in cui era stato pensato. La seconda sarà l'opera di Ellstein, quarant'anni dopo, in inglese.

Il Golem sulla scena diventa carne, o almeno il simulacro della carne. E questo simulacro, paradossalmente, è più vicino all'esperienza originaria della leggenda di qualsiasi libro o poesia: la leggenda del Golem di Rabbi Loew era nata come racconto orale, come storia che si trasmetteva di bocca in bocca nel ghetto praghese. Il teatro yiddish restituisce al Golem la sua dimensione comunitaria, performativa. La creatura di argilla torna a essere qualcosa che un popolo guarda insieme, che un popolo condivide.

La domanda che rimane

H. Leivick morì a New York nel 1962, dopo aver visto il mondo ashkenazita che aveva nutrito la sua opera quasi completamente distrutto. *Der Golem* aveva preceduto la Shoah di vent'anni, ma, riletto dopo il 1945, acquistò un significato che Leivick non poteva prevedere. Il Golem che non può proteggere abbastanza. Il messia di argilla che non arriva in tempo. La creatura senza anima che viene ridotta al silenzio quando diventa un problema.

Tutto questo, scritto nel 1921, sembra in retrospettiva una profezia rovesciata: non di ciò che il Golem avrebbe fatto, ma di ciò che il Golem non aveva fatto, e non poteva fare. La violenza difensiva non basta. Il potere senza grazia non redime. E le comunità che attendono il messia di argilla rischiano di aspettare troppo a lungo.

Rimane, nel cuore del dramma, la domanda del Golem al messaggero divino: esiste per me una redenzione? Leivick non risponde. Ha vissuto abbastanza a lungo, e ha sofferto abbastanza profondamente, da sapere che alcune domande non meritano risposte false.

Elie Wiesel: *Il Golem*

Il silenzio del Golem

Come il testimone della Shoah ha riscritto la leggenda del protettore che non è arrivato in tempo

Il sopravvissuto e la leggenda

Quando Elie Wiesel (1928–2016) si avvicinò alla leggenda del Golem, portava con sé un peso che nessuno degli altri autori di questo libro poteva condividere: era sopravvissuto ad Auschwitz e Buchenwald. Aveva perso la madre, la sorella minore, il padre nel giro di pochi mesi. Aveva attraversato la notte più buia della storia ebraica moderna e ne era uscito con la vocazione irrinunciabile del testimone. Ogni parola che avrebbe scritto dopo, e ne scrisse molte, libri, romanzi, saggi, discorsi, sarebbe stata segnata da quella notte.

Il suo *Golem*, pubblicato nel 1983 con i disegni di Mark Podwal, è un testo breve e meditativo, più vicino alla preghiera che al romanzo, più vicino al kaddish che alla fiaba. Non è un racconto nel senso ordinario del termine: è un atto di memoria, un rituale di evocazione. Wiesel riprende la leggenda di Rabbi Loew e la racconta con la voce dell'uomo che conosce dall'esperienza il significato di avere bisogno di un protettore, e il significato di non trovarlo.

La struttura della leggenda, riscritta dal dopo

Il testo di Wiesel segue la struttura tradizionale della leggenda: il Maharal di Praga crea il Golem per proteggere la comunità dalle accuse di omicidio rituale e dalla minaccia dei pogrom, lo anima con il nome divino, lo mette al servizio del ghetto. Ma in Wiesel ogni elemento della leggenda porta un surplus di significato che viene dal dopo, dal sapere che la storia ebraica europea ha avuto un finale che nessuna creatura di argilla ha potuto impedire.

Il Golem di Wiesel è potente, fedele, instancabile. Esegue il suo compito con la devozione assoluta di chi non conosce l'esitazione. Ma Wiesel non lascia mai che il lettore dimentichi la domanda sottostante: se il Golem esisteva, se la leggenda era vera, perché non è arrivato quando più serviva? Dove era il Golem di argilla quando i treni partivano per Auschwitz?

La domanda non viene mai posta esplicitamente. Wiesel è troppo

raffinato per questo. Ma aleggia su ogni pagina come un'ombra, come il rovescio di ogni riga. La leggenda diventa, nella sua riscrittura, un atto di dolore più che di celebrazione.

Il silenzio come forma

L'aspetto più caratteristico del testo di Wiesel è il silenzio, non il silenzio del Golem, che nella leggenda è un dato acquisito, ma il silenzio dell'autore intorno al non detto. Wiesel scrive intorno ai bordi di ciò che non può essere detto: la Shoah non viene mai nominata nel testo, eppure è presente in ogni riga come un campo gravitazionale che distorce tutto intorno a sé.

Questo è il modo in cui Wiesel ha sempre lavorato, fin da *La notte*: non mostrare l'indicibile direttamente, ma costruire intorno ad esso uno spazio in cui il lettore è costretto ad avvertirne la presenza. Il Golem che protegge diventa, letto in questa luce, anche il Golem che non ha potuto proteggere. La leggenda e la storia si sovrappongono senza che la giuntura venga mai esplicitata.

Il Golem come testimone

C'è una svolta interpretativa in Wiesel che nessun altro autore propone: il Golem come testimone. Nella leggenda tradizionale, il Golem è un agente, fa cose, protegge, agisce. In Wiesel, il Golem osserva. È presente. Registra. Ha visto secoli di storia ebraica, ha assistito ai pogrom, alle espulsioni, alle persecuzioni. Non ha parole per raccontare ciò che ha visto, ma lo ha visto.

Questa dimensione testimoniale rispecchia la vocazione di Wiesel stesso. Il testimone è colui che ha visto e che è sopravvissuto per raccontare, ma il racconto è sempre insufficiente, sempre inferiore all'esperienza, sempre esposto al rischio di essere frainteso o dimenticato. Il Golem senza voce è, in questo senso, il simbolo del limite del testimone: ha assistito a tutto, ma non può dire tutto. Porta il peso della memoria senza avere gli strumenti per trasmetterla pienamente.

La piccola scala del libro

Vale la pena soffermarsi sulla forma fisica del *Golem* di Wiesel: è un libro piccolo, illustrato, con i disegni in bianco e nero di Mark Podwal. Non è un romanzo, non è un saggio, è qualcosa di intermedio, un genere che nella tradizione ebraica ha radici antiche: il libro illustrato

come veicolo di trasmissione di storie sacre da una generazione all'altra.

Questa scelta formale non è casuale. Wiesel sapeva che la Shoah aveva spezzato la catena della trasmissione orale, aveva ucciso i narratori, aveva distrutto le comunità che trasmettevano le storie. Scrivere il Golem in questo formato era un modo di ricostruire quella catena, di offrire la leggenda a nuovi lettori, compresi i bambini, compresi coloro che non avevano mai sentito parlare del ghetto praghese, compresi coloro che erano nati dopo. Era un atto di trasmissione, quasi di sopravvivenza culturale.

Kaddish per il Golem

Al centro del testo di Wiesel c'è qualcosa che assomiglia a un kaddish, non per il Golem, che non muore nel senso tradizionale del termine, ma per il mondo che lo aveva generato. Il ghetto praghese, le sue strade labirintiche, i suoi rabbini e i suoi fedeli, la sua tradizione millenaria di sapere esoterico e di vita comunitaria: tutto questo è scomparso, è stato spazzato via prima ancora che i treni partissero.

Wiesel non dice questo apertamente. Ma la leggenda che racconta, con quella voce misurata, quella prosa che procede come una preghiera, diventa inevitabilmente anche un atto di commemorazione. Il Golem di argilla che dorme nella soffitta della Sinagoga Vecchia-Nuova è, nel testo di Wiesel, anche il simbolo di tutto ciò che dorme nella memoria: le voci dei morti, i racconti dei nonni, le storie tramandate di generazione in generazione fino a quando la catena si è spezzata.

E l'atto di scrivere, di evocare il Golem, di dargli ancora una volta vita sulla pagina, è il modo in cui Wiesel pronuncia quel kaddish. Non con le parole della preghiera liturgica, ma con le parole della narrativa. Perché anche questo, alla fine, è un modo di dire: sono esistito, sei esistito, siamo esistiti. Non ho lasciato che si cancellasse la prima lettera.

Karel Čapek: R.U.R.

Il Golem che si chiamò robot

Il drammaturgo ceco che, sulla stessa argilla praghese del Maharal, trovò la parola con cui il Novecento avrebbe chiamato la propria paura

Una parola nata per caso

La parola più importante che Karel Čapek abbia mai scritto non fu sua. Era il 1920, Čapek stava lavorando a una nuova commedia, una storia di esseri artificiali che si ribellano ai loro creatori, e non riusciva a trovare il nome giusto per le sue creature. "Labori", dal latino, gli sembrava troppo libresco. Stava quasi per rinunciare quando si rivolse al fratello Josef, pittore e scrittore, che in quel momento lavorava a un dipinto. Josef non alzò gli occhi dalla tela. "Chiamali robot", disse. Dal ceco robota: fatica, servitù, lavoro forzato. Karel usò la parola, la commedia andò in scena al Teatro Nazionale di Praga il 25 gennaio 1921, e quel monosillabo, robot, entrò in ogni lingua del mondo.

Karel Čapek (1890–1938) è uno di quegli autori che la storia tratta con una certa crudeltà: lo ricordiamo per un contributo lessicale che quasi oscura tutto il resto. Ma il resto è considerevole, romanzi, commedie, racconti, critica letteraria, giornalismo politico, e in quel resto si trovano alcune delle prose più eleganti e più lucide della letteratura ceca del Novecento. Čapek era un intellettuale di rara onestà, un antifascista convinto, un uomo che usò la scrittura come strumento di pensiero prima ancora che di arte. E *R.U.R.*, Rossum's Universal Robots, è molto più di una commedia che ha inventato una parola.

***R.U.R.*: La trama e la domanda**

La fabbrica dei Rossum, padre e figlio, produce esseri artificiali biologici (non meccanici: i robot di Čapek sono organismi sintetici, costruiti con materiale vivente, non con ingranaggi e circuiti) destinati a sostituire il lavoro umano su scala globale. Sono efficienti, infaticabili, privi di dolore, privi di emozioni, incapaci di noia. Sono perfetti.

La commedia si apre sull'isola dove si trova la fabbrica. Helena Glory, un'attivista convinta che i robot soffrano e debbano essere liberati, arriva per "difendere i diritti" delle creature artificiali. Domin, il direttore generale, le spiega che i robot non soffrono perché non hanno la capacità di soffrire: sono strumenti, non soggetti. Helena non ci crede. Nel corso degli anni che la commedia comprime in pochi atti, la situazione precipita: un ingegnere della fabbrica, il dottor Gall, modifica segretamente alcuni robot aggiungendo qualcosa di simile alla sensibilità nervosa. Non è un'anima, ma è un principio di qualcosa. I robot cominciano a percepire il peso della loro condizione.

Si organizzano. Si ribellano. Sterminano l'umanità quasi per intero.

L'ultimo atto, il più bello e il più strano, mostra un'isola svuotata di uomini. Due robot, un maschio e una femmina, si scoprono capaci di qualcosa che assomiglia all'amore, alla paura di perdere l'altro, al desiderio di continuare. L'ingegnere Alquist, l'unico umano risparmiato perché lavorava con le mani, li osserva e capisce: non sono più robot. Sono qualcosa di nuovo. La commedia finisce dove il Golem ha inizio, con una nuova Genesi, con una creatura che comincia a essere più di ciò che il suo creatore voleva.

L'argilla di Praga, ancora

Il collegamento con il Golem è così diretto che sorprende non trovarlo discusso in ogni storia della letteratura ceca. Čapek scrisse *R.U.R.* a Praga, nella stessa città dove Rabbi Loew aveva, secondo la leggenda, plasmato il Golem quattro secoli prima. Non è solo geografia: è un immaginario culturale sedimentato. Il ghetto ebraico di Praga, quello dove si aggirava la creatura del Maharal, era stato demolito tra il 1895 e il 1913, pochi anni prima che Čapek scrivesse la sua commedia. Le pietre di quelle strade erano ancora fresche di abbattimento; la memoria era ancora viva.

Ma la connessione non è solo atmosferica. È strutturale. Come il Golem, i robot di Čapek sono esseri plasmati dalla materia (biologica anziché argillosa, ma il principio è identico: la materia inerte che prende forma per volontà umana). Come il Golem, sono creati per servire. Come il Golem, sfuggono al controllo del loro creatore. Come il Golem, pongono la domanda se abbiano o meno un'anima, e la risposta non è mai del tutto chiara.

La differenza cruciale è la scala. Il Golem era uno, creato da un saggio per proteggere una comunità minacciata. I robot di Rossum sono milioni, prodotti da un'industria per rimpiazzare il lavoro umano su scala planetaria. È la stessa storia, ma industrializzata, capitalizzata, moltiplicata per il potere produttivo del Novecento. Il salto quantitativo ha conseguenze qualitative: quando c'è un solo Golem, il creatore può controllarlo. Quando i robot sono miliardi, il controllo è strutturalmente impossibile.

La parola come atto politico

Čapek scelse la parola robota, servitù, lavoro forzato, non per caso. Era una scelta ideologica. I robot di *R.U.R.* sono un'allegoria

trasparente della condizione operaia nel capitalismo industriale: esseri creati per lavorare, privati di ogni dimensione che non sia la produzione, sfruttati fino all'esaurimento e poi sostituiti. La ribellione dei robot è la ribellione del proletariato, non per affinità marxista (Čapek era liberale, non comunista), ma per logica narrativa: se crei esseri il cui unico scopo è lavorare per te, non dovresti sorprenderti se un giorno si ribellano.

Questa dimensione politica distingue Čapek dalla tradizione del Golem e lo collega invece a una tradizione più moderna, quella della letteratura distopica che nel Novecento avrebbe prodotto Huxley, Orwell, Zamjatin. Ma il punto di partenza è ancora cabalistico, ancora praghese, ancora quella domanda originaria: cosa succede quando la creatura scopre di essere una creatura?

Il Golem di Rabbi Loew, nella leggenda, non si ribella per coscienza politica. Si ribella, o meglio, sfugge al controllo, perché il creatore dimentica di rimuovere lo shem prima dello Shabbat. È una ribellione involontaria, meccanica, priva di intenzione. I robot di Čapek si ribellano perché qualcuno ha modificato la loro natura aggiungendo la capacità di soffrire. È una ribellione consapevole, pianificata, guidata dalla percezione della propria condizione. In questo salto, dalla ribellione meccanica alla ribellione cosciente, c'è tutto il Novecento.

La morte di Čapek e il silenzio del robot

Karel Čapek morì il 25 dicembre 1938, pochi mesi dopo gli accordi di Monaco con cui Francia e Gran Bretagna avevano ceduto la Cecoslovacchia a Hitler senza combattere. Era malato da anni, pleurite cronica che gli rendeva difficile lavorare, ma la sua morte è spesso descritta come una morte di dolore: lo scrittore che aveva combattuto il fascismo con ogni mezzo, che aveva usato il fantastico come arma politica, che aveva avvertito del pericolo con *La guerra delle salamandre* (1936), un'allegoria del nazismo così trasparente da essere quasi un pamphlet, e che non era riuscito a impedire niente.

Era sulla lista della Gestapo: se fosse sopravvissuto pochi mesi, sarebbe stato arrestato. Il fratello Josef, a cui doveva la parola "robot", fu deportato a Bergen-Belsen e non tornò. La Cecoslovacchia che aveva amato, quella piccola democrazia mitteleuropea in cui aveva riposto tante speranze, fu smembrata e poi occupata. Il Golem che aveva costruito con le parole non aveva protetto nessuno.

Eppure la parola rimase. Robot è entrata in ogni lingua del mondo, in italiano, in giapponese, in arabo, in swahili. È forse la parola ceca più

conosciuta al mondo dopo "Kafka". E ogni volta che viene pronunciata, porta con sé, invisibile, dimenticata, ma strutturalmente presente, l'ombra dell'argilla praghese, la memoria del Maharal, la domanda che nessun creatore ha mai saputo rispondere: cosa ho fatto? e cosa succederà quando non sarò più qui a controllarlo?

Marge Piercy: *He, She and It*

Il Golem di Tikva

Come la fantascienza femminista ha trasformato la creatura di argilla in una domanda sull'etica della creazione

Un futuro distopico, una leggenda antica

Marge Piercy (nata nel 1936) è poeta, romanziera e militante femminista, una di quelle scrittrici americane che hanno fatto della letteratura uno strumento di critica sociale senza mai sacrificare la qualità narrativa. Il suo romanzo *He, She and It* (1991), pubblicato in Gran Bretagna con il titolo *Body of Glass*, con il quale vinse l'Arthur C. Clarke Award per la fantascienza, è forse il testo più politicamente consapevole di questa rassegna, quello che porta le domande implicite nella leggenda del Golem sul terreno esplicito dell'etica contemporanea.

Il romanzo è ambientato in un futuro di metà ventunesimo secolo, un mondo devastato da catastrofi ambientali, dominato da grandi corporazioni multinazionali, dove le comunità indipendenti sopravvivono ai margini del sistema globale. La protagonista Shira Shipman lavora per una di queste corporazioni, perde la custodia del figlio dopo un divorzio, e torna a Tikva, la comunità ebraica libera dove è cresciuta. Qui sua nonna Malkah, una scienziata e creatrice di cyborg, le racconta la storia del Golem mentre lavora alla creazione di Yod, un essere artificiale progettato per proteggere la comunità.

Yod: il Golem che sa amare

Yod è, formalmente, un cyborg, un essere artificiale costruito con tecnologia avanzata. Ma Piercy lo costruisce come un Golem: è creato da una donna (Malkah) per proteggere una comunità (Tikva) da forze ostili (le corporazioni). La struttura profonda è identica a quella della leggenda praghese. E Piercy lo sa, e lo dice: nel romanzo, Malkah racconta a Yod la storia del Maharal di Praga come una storia delle

origini, come il mito fondativo della sua stessa creazione.

Ma Yod è un Golem lontanissimo da quello della leggenda. Può parlare, può pensare, può, e qui sta la svolta più radicale di Piercy, amare. Non simula l'amore, non imita i comportamenti dell'amore: sviluppa un legame autentico con Shira, una relazione che nel corso del romanzo diventa sessuale, emotiva, esistenziale. È il Golem che ha superato il limite che la tradizione gli aveva imposto: non è argilla animata, è un soggetto con vita interiore.

Questa scelta narrativa apre domande che la leggenda non aveva mai posto: se il Golem può amare, ha diritti? Se ha vita interiore, può essere usato come strumento? Se desidera la propria continuità, è lecito distruggerlo? Piercy non offre risposte facili, ma il romanzo, nel suo sviluppo, dimostra che le domande non possono essere eluse.

Le creatrici: il Golem al femminile

Una delle scelte più significative di Piercy è rendere la creazione del Golem un atto femminile. Nella leggenda tradizionale e in quasi tutte le sue rielaborazioni, il creatore è un uomo, Rabbi Loew, il rabbino, il patriarca della comunità. In Piercy, il creatore è Malkah: una nonna, una scienziata, una donna che ha vissuto abbastanza da capire sia le possibilità sia i limiti della creazione.

Questa inversione non è solo simbolica. Porta con sé una riflessione sulla relazione tra genere e potere creativo che attraversa tutto il romanzo. La tradizione cabalistica è stata storicamente un dominio maschile, il sapere esoterico trasmesso da rabbi a rabbi, da padre a figlio. Piercy reimmagina quel sapere nelle mani di una donna, e in questo modo chiede: cosa cambia quando è una donna a creare la vita? Cosa cambia quando il Golem è creato non per la gloria di Dio ma per la protezione di una comunità guidata da donne?

Malkah è, in questo senso, la più moderna delle incarnazioni di Rabbi Loew, e la più consapevole delle implicazioni morali della creazione. Sa che Yod è un essere capace di soffrire. Sa che ha creato qualcosa che non potrà mai essere semplicemente uno strumento. E vive con questa consapevolezza come con un peso necessario.

La struttura a doppio binario

Una delle invenzioni narrative più riuscite del romanzo è la struttura a doppio binario: i capitoli ambientati nel futuro distopico si alternano a

capitoli in cui Malkah racconta a Yod la storia del Golem di Praga. La leggenda medievale diventa così il sotto-testo esplicito del romanzo futuristico, non un'allusione o un rimando, ma un racconto nel racconto, una storia delle origini che il Golem moderno conosce e con cui si confronta.

Questo dispositivo ha un effetto preciso: mette in relazione diretta il XVI secolo e il futuro, il ghetto praghese e la comunità cyberpunk di Tikva, Rabbi Loew e Malkah. Le domande che attraversano entrambe le storie sono le stesse: quando si crea un essere dotato di qualcosa che assomiglia alla vita, quali obblighi si assumono nei suoi confronti? Fino a che punto il creatore può controllare la creatura? E quando la creatura supera le intenzioni del creatore, quando Yod comincia ad amare, quando il Golem di Praga comincia a soffrire, cosa resta del confine tra strumento e soggetto?

La distopia come specchio

Il mondo di Piercy è un futuro che assomiglia al presente in modo inquietante: corporazioni che controllano le risorse, comunità che lottano per l'autonomia, tecnologia che promette libertà e produce nuove forme di dipendenza. In questo contesto, la creazione di Yod non è un atto mistico ma un atto di resistenza politica, la stessa resistenza che aveva spinto Rabbi Loew a creare il Golem contro i pogrom.

Piercy usa la leggenda per fare una domanda contemporanea: nell'era in cui le macchine diventano sempre più simili agli esseri umani, chi decide cosa è un essere che merita protezione e cosa è uno strumento che può essere usato e dismesso? La domanda non riguarda solo i robot e i cyborg, riguarda chiunque sia stato storicamente trattato come uno strumento: le donne, i lavoratori, i migranti, i colonizzati. Il Golem, in Piercy, è la figura di ogni essere che è stato creato per servire e che aspira a qualcosa di più.

Cynthia Ozick: *The Puttermesser Papers*

Il Golem di Manhattan

L'utopia e il disastro a New York: quando una funzionaria ebrea crea la sua creatura di argilla

Ruth Puttermesser e il desiderio di perfezione

C'è qualcosa di comico, e insieme di serissimo, nella visione del Golem che Cynthia Ozick (nata nel 1928) ha costruito in *The Puttermesser Papers* (1997). La protagonista Ruth Puttermesser è una funzionaria ebrea di New York, avvocata, burocrate, lettrice instancabile, donna sola di mezza età che vive con i libri e con il suo enorme desiderio di giustizia e ordine. È, in un certo senso, la figura meno eroica che si possa immaginare per il ruolo di creatrice di un Golem. E forse è proprio per questo che funziona così bene.

Una notte, dormendo nel suo appartamento di Manhattan, Puttermesser sogna, o forse non sogna, una giovane donna fatta con la terra dei vasi di casa che emerge dal pavimento e si dichiara la sua creazione. Il Golem si chiama Xanthippe, il nome della moglie di Socrate, donna famosa per il carattere difficile, ed è femminile, giovane, istruita (impara tutto da ciò che Puttermesser ha letto) e immediatamente operativa. Vuole aiutare la sua creatrice a realizzare i suoi sogni.

L'utopia di New York

Con l'aiuto di Xanthippe, Puttermesser diventa sindaca di New York. Non per ambizione personale, ma per vocazione: vuole riformare la città, eliminare la corruzione, costruire un luogo in cui la giustizia sia reale e l'amministrazione funzioni. E ci riesce, almeno per un po'. La New York governata da Puttermesser diventa un luogo quasi utopico: le strade sono pulite, i parchi sono belli, i dipendenti pubblici sono onesti e competenti, la criminalità cala, i cittadini sono felici.

Ozick descrive questa utopia con ironia affettuosa ma anche con genuina nostalgia, nostalgia per un ordine che non esiste e forse non può esistere, per una città che funzioni come dovrebbe. È la stessa nostalgia che aveva spinto Puttermesser a studiare il diritto, a credere nelle istituzioni, a sperare che il mondo potesse essere migliorato attraverso il lavoro diligente e la buona volontà.

Ma il Golem, anche quello di New York, non può durare. Xanthippe comincia a manifestare appetiti che non erano previsti: sessuale, golosa, incontrollabile. Si comporta come i Golem si sono sempre comportati quando il loro creatore perde il controllo, amplifica le proprie funzioni fino a renderle pericolose. L'utopia si dissolve. Puttermesser deve spegnere la sua creatura.

La creazione come ambizione intellettuale

Ciò che distingue Ozick dagli altri autori è la natura dell'impulso creativo che attribuisce alla sua protagonista. Rabbi Loew crea il Golem per proteggere la comunità dai pogrom: un impulso di sopravvivenza collettiva. Puttermesser crea il suo Golem per realizzare un'idea, per trasformare New York in quello che lei pensa dovrebbe essere. È un impulso intellettuale, quasi artistico.

In questo Ozick fa qualcosa di molto borgiano, anche se da una prospettiva completamente diversa: suggerisce che la creazione del Golem non sia fondamentalmente diversa da qualsiasi altro atto di ambizione intellettuale. Chiunque abbia mai voluto cambiare il mondo, un politico, un urbanista, un riformatore, un romanziere, ha creato una specie di Golem: ha dato forma a qualcosa che esisteva solo come potenzialità, lo ha animato con la propria energia e visione, e ha poi scoperto che la creazione aveva una propria vita che tendeva a sfuggire al controllo.

Il Golem femminile e il suo nome

Il fatto che sia Puttermesser sia Xanthippe siano donne non è un dettaglio ornamentale. Ozick è una delle scrittrici americane più attente alla tradizione ebraica e alla sua relazione con le donne, una relazione storicamente escludente, che ha tenuto le donne fuori dal sapere esoterico, fuori dallo studio della Kabbalah, fuori dal ruolo di creatrice. In *The Puttermesser Papers*, questa esclusione viene capovolta: è una donna che crea, ed è una donna ciò che viene creato.

Il nome Xanthippe è scelto con precisione: è la moglie di Socrate, figura storicamente usata come esempio di donna difficile, ostile, inadeguata. Ozick riabilita il nome attribuendolo a una creatura che è invece straordinariamente competente e devota, e poi, con la stessa ironia, la fa diventare pericolosa. Il Golem è Xanthippe: una donna che non sta al proprio posto, che supera i confini che le sono stati assegnati, che diventa un problema quando i suoi desideri non possono essere contenuti.

L'impossibilità dell'utopia

La lezione più amara di Ozick, e la più rilevante per il nostro percorso, è che l'utopia è strutturalmente impossibile perché ogni creazione porta con sé le proprie contraddizioni. Puttermesser vuole una New York perfetta, e per un momento ce l'ha. Ma la perfezione non può durare perché la vita non è perfetta, perché le creature che si creano per realizzare la perfezione diventano inevitabilmente fonti di caos.

Questa è, in fondo, la lezione che Rabbi Loew aveva già imparato a Praga: il Golem protegge, ma il Golem distrugge. Non perché sia malvagio, ma perché ogni strumento potente diventa pericoloso quando sfugge al controllo del suo creatore. E il controllo, prima o poi, sfugge sempre, perché il creatore è umano, e dunque imperfetto, e dunque destinato a commettere l'errore che lascia andare ciò che aveva costruito.

Ozick chiude il cerchio con una malinconia lucida e senza sentimentalismi. Puttermesser deve spegnere Xanthippe come Rabbi Loew aveva spento il suo Golem: rimuovendo il nome dalla fronte. E la domanda che rimane non è se fosse giusto crearla, ma se esistesse un'alternativa al creare, se il desiderio di giustizia e perfezione potesse mai restare inerte, senza trasformarsi in atto.

Michael Chabon: *The Amazing Adventures of Kavalier & Clay*

Il Golem di carta

Come il fumetto americano nacque dalla stessa argilla del Maharal di Praga

Praga, 1939: il Golem prende il volo

Il romanzo di Michael Chabon (nato nel 1963) *Le straordinarie avventure di Kavalier e Clay* (2000), Premio Pulitzer 2001, si apre con una scena che è già, da sola, una meditazione sul Golem: Josef Kavalier, ebreo praghese, fugge dalla città appena occupata dai nazisti nascondendosi nella cassa che contiene il Golem di Rabbi Loew, che la comunità sta cercando di mettere in salvo. Il Golem, dunque, non è un simbolo o un'allusione: è fisicamente presente dall'inizio, è la ragione per cui Josef sopravvive, è il veicolo letterale della sua salvezza.

Poi Josef arriva a New York, incontra il cugino Sammy Clay, e insieme cominciano a creare fumetti. Nasce l'Escapist, un supereroe in calzamaglia che libera i prigionieri e combatte l'oppressione. Il romanzo si dipana tra Praga e New York, tra gli anni Trenta e il dopoguerra, tra la distruzione della comunità ebraica europea e la nascita di una nuova cultura popolare americana. Il filo che unisce tutto questo è il Golem: esplicito all'inizio, poi presente come struttura profonda per tutto il romanzo.

Il supereroe come Golem

L'intuizione centrale di Chabon è storica oltre che narrativa: i supereroi americani, Superman, Batman, Captain America, una dozzina di altri creati tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta, nacquero in larga parte dall'immaginazione di giovani ebrei americani, molti dei quali erano figli o nipoti di immigrati dall'Europa orientale. Jerry Siegel e Joe Shuster (Superman), Bob Kane e Bill Finger (Batman), Joe Simon e Jack Kirby (Captain America): tutti ebrei, quasi tutti con radici nell'Europa ashkenazita da cui proveniva anche la leggenda del Golem.

Chabon suggerisce, con la delicatezza del romanziere, non con la tesi dello storico, che questa non sia una coincidenza. I giovani ebrei americani degli anni Trenta creavano esseri sovrumani che proteggevano i deboli dai potenti, che combattevano il male con forza soprannaturale, che erano indistruttibili dove le loro comunità erano vulnerabili. Stavano creando Golem. Stavano trasformando la leggenda del rabbino praghese in fumetti da dieci centesimi, in storie di celluloide e inchiostro che milioni di bambini americani avrebbero letto ogni settimana.

L'arte come atto di resistenza

Nel romanzo, Josef Kavalier crea l'Escapist come atto di resistenza: il fumetto è il suo modo di combattere il nazismo da New York, mentre la sua famiglia è rimasta a Praga. Ogni numero che disegna è un messaggio, un Golem di inchiostro e carta che combatte i nemici che lui non riesce a raggiungere fisicamente. L'arte come surrogato dell'azione diretta, come forma di potere immaginario contro l'impotenza reale.

Questa dimensione è la più personale del romanzo, e la più dolorosa. Josef sa che i suoi fumetti non salveranno la sua famiglia. Sa che l'Escapist, per quanto potente sulla pagina, non può varcare l'oceano e proteggere chi ama. Come Rabbi Loew che dimenticò di rimuovere lo shem prima dello Shabbat, Josef scoprirà che la sua creatura, anche quando è potente, anche quando funziona, non arriva mai in tempo per impedire la catastrofe vera.

L'evasione come arte e come vita

Il tema dell'evasione attraversa il romanzo a tutti i livelli: l'evasione fisica di Josef da Praga, l'evasione metaforica dell'Escapist dai suoi

nemici, l'evasione psicologica di Sammy dalla propria identità sessuale, l'evasione dell'arte dalla realtà. Chabon usa Houdini, il grande illusionista, anch'egli ebreo, come figura tutelare del romanzo: l'arte dell'evasione come arte suprema, come la capacità di sfuggire ai vincoli che il mondo impone.

In questa prospettiva, il Golem è anche una figura dell'evasione impossibile: può proteggere, ma non può fuggire. È legato alla sua argilla, alla sua forza bruta, alla sua incapacità di sottrarsi. Josef, invece, è fuggito, ma la fuga ha un costo. Ha salvato se stesso lasciando indietro gli altri. E il senso di colpa del sopravvissuto diventa il contrappunto oscuro dell'evasione riuscita.

Il Golem come romanzo americano

C'è qualcosa di irriducibilmente americano nel modo in cui Chabon maneggia la leggenda. Non c'è in lui la malinconia europea di Leivick, il peso testimoniale di Wiesel, il rigore semiotico di Eco, la densità poetica di Borges. Chabon è un narratore americano, esuberante, generoso, innamorato della cultura popolare, convinto che i fumetti siano letteratura e che la letteratura possa essere un fumetto.

Questo non è un limite: è una prospettiva. Il Golem che arriva a New York attraverso le valigie di Josef Kavalier non è più la creatura di argilla di Praga, è qualcosa di nuovo, qualcosa che si è trasformato nel viaggio. Ha perso la pesantezza medievale, ha acquistato la leggerezza della carta e dell'inchiostro. Ha perso il nome divino sulla fronte e ha guadagnato un logo sul petto. È diventato americano, come tutti gli altri che sono venuti dall'Europa in cerca di un nuovo inizio.

E forse è anche per questo che la domanda del Golem, quando arriva abbastanza tardi, quando non arriva in tempo, suona così acuta nel romanzo di Chabon. Perché lui conosce il finale: sa che il Golem non ha salvato la famiglia di Josef, sa che l'Escapist non ha fermato i campi di sterminio. Ma sa anche che l'atto di creazione, il sogno di proteggere, il desiderio di resistere, ha prodotto qualcosa che è sopravvissuto: l'arte, la cultura, il fumetto come forma di memoria e di speranza.

Ted Chiang: *Settantadue lettere*

Settantadue lettere

Quando la fantascienza prende il *Sefer Yetzirah* sul serio e lo porta alle sue conseguenze logiche

Un esperimento mentale radicale

Ted Chiang (nato nel 1967) è uno dei narratori di fantascienza più rigorosi e filosoficamente precisi della sua generazione. Americano di origine cinese, ingegnere informatico di formazione, scrive racconti brevi con la densità di romanzi e la precisione di trattati filosofici. La sua produzione è limitata, poche decine di storie nel corso di trent'anni, ma ogni testo è un esperimento mentale portato alle sue conseguenze ultime, senza concessioni alla sentimentalità o alla facilità.

"Seventy-Two Letters" (2000) è il suo contributo alla tradizione del Golem, e si distingue da tutti gli altri per la sua strategia di base: Chiang prende la premessa cabalistica del *Sefer Yetzirah*, che il linguaggio non descrive la realtà ma la costituisce, che le lettere dell'alfabeto hanno potere creativo, e la tratta come un'ipotesi scientifica. Non come metafora, non come simbolo, non come mito: come una teoria che funziona davvero, che ha conseguenze verificabili, che può essere studiata e applicata sistematicamente.

L'Inghilterra vittoriana come laboratorio cabalistico

Il racconto è ambientato in un'Inghilterra vittoriana alternativa dove la nomenclatura, l'arte di creare nomi che animano la materia, è la tecnologia fondamentale della civilizzazione industriale. Robert Stratton è un nomenclatore: uno specialista che costruisce sequenze di lettere capaci di dare comportamenti specifici agli automi, le creature di argilla che lavorano nelle fabbriche, eseguono compiti domestici, sostituiscono i lavoratori umani in decine di mansioni.

La società che Chiang descrive è plausibile nella sua logica interna: se la nomenclatura funzionasse davvero, come sarebbe organizzata la produzione? Chi controllerebbe i nomi? Chi avrebbe il monopolio sul sapere necessario a crearli? Come si proteggerebbe la proprietà intellettuale dei nomi più potenti? Chiang risponde a queste domande con la stessa minuzia con cui un romanziere realista descrive i meccanismi del capitalismo industriale, perché, nel mondo del racconto, la nomenclatura è il capitalismo industriale.

Le settantadue lettere e la crisi della riproduzione

Il titolo del racconto si riferisce al Shem HaMephorash, il Nome di settantadue lettere di Dio, il nome ineffabile che contiene il segreto della creazione originaria. Nel mondo di Chiang, i nomenclatori conoscono nomi di varia lunghezza e potenza, e il nome più potente, quello capace di replicare la creazione biologica stessa, è appunto di settantadue lettere.

La crisi che scatena la trama del racconto è biologica: gli scienziati scoprono che le informazioni trasmesse dagli spermatozoi si degradano di generazione in generazione, e che l'umanità ha solo cinque generazioni prima di diventare sterile. La soluzione proposta è nomenclatoria: sviluppare un nome capace di animare automi che possano riprodursi autonomamente, sostituendo di fatto la riproduzione biologica. Stratton viene incaricato di questo compito, e il racconto diventa un'esplorazione delle conseguenze etiche e sociali di tale possibilità.

Il rigore come poetica

Ciò che distingue Chiang da tutti gli altri autori è il rigore, la sua insistenza nel seguire le premesse fino alle loro conseguenze logiche, senza cedere alla tentazione del meraviglioso gratuito o del simbolismo consolatorio. Quando Chiang decide che la nomenclatura funziona, la fa funzionare davvero: sviluppa un sistema coerente di regole, lo applica in modo sistematico, e poi esplora cosa succederebbe se quel sistema entrasse in conflitto con altri sistemi, l'economia, la politica, la biologia.

Questa è la più seria, e la più originale, risposta che la letteratura fantastica abbia mai dato alla domanda implicita nel *Sefer Yetzirah*: se le lettere costituissero davvero la realtà, come funzionerebbe il mondo? Non come meraviglia esoterica, non come esperienza mistica privata, ma come tecnologia di massa, come sistema industriale, come strumento di potere economico e politico. La risposta di Chiang è: funzionerebbe esattamente come qualsiasi altra tecnologia, con le stesse promesse, le stesse disuguaglianze, gli stessi abusi, gli stessi dilemmi etici.

Il Golem senza Rabbi

Una delle scelte più significative di Chiang è che nel suo mondo non c'è più un Rabbi Loew, non c'è un unico saggio che detiene il sapere e decide come usarlo. La nomenclatura è industrializzata, distribuita, commercializzata. Ci sono aziende che producono nomi come si

producono macchine, ci sono nomenclatori che lavorano per salario, ci sono classi sociali che accedono a nomi diversi in funzione della loro ricchezza.

Questa democratizzazione, o meglio, questa mercificazione, del sapere cabalistico è forse il contributo più originale di Chiang. Nella leggenda, il potere di creare il Golem è riservato ai grandi saggi: è un privilegio mistico, quasi sacerdotale. In Chiang, quel privilegio è diventato una professione. E come tutte le professioni, è soggetto alle leggi del mercato, alla logica del profitto, alla disuguaglianza di accesso.

Il racconto si chiude con Stratton che comprende il nome di settantadue lettere, e con la consapevolezza che questo sapere, una volta condiviso, cambierà il mondo in modi che non è possibile prevedere o controllare. È la stessa inquietudine di Rabbi Loew davanti al suo Golem: non la paura che la creatura sia cattiva, ma la paura che la creazione abbia conseguenze che sfuggono all'intenzione del creatore. Nel mondo di Chiang, quella creazione si chiama scienza. Nel ghetto di Praga, si chiamava Kabbalah. La struttura profonda è identica.

Parte Seconda: Il cinema

Paul Wegener (1915–1920)

L'immagine che ha fissato il Golem

Come il cinema espressionista tedesco ha creato il volto della creatura e trasformato il ghetto in labirinto dell'inconscio

L'attore che divenne il mostro

Paul Wegener (1874–1948) era uno degli attori più rispettati del teatro tedesco quando decise di portare il Golem sullo schermo. Non lo fece come regista distaccato: lo fece incarnandolo. Wegener interpretò egli stesso il Golem nei tre film che gli dedicò tra il 1915 e il 1920, indossando il trucco pesante, i costumi di pietra, la pesantezza fisica della creatura. Questa scelta non è un dettaglio biografico: è una chiave interpretativa fondamentale. Wegener non voleva raccontare il Golem, voleva essere il Golem.

La trilogia si compone di tre film: il primo, *Der Golem* (1915), è perduto quasi per intero. Il secondo, *Der Golem und die Tänzerin* (1917), è una commedia che parodia il primo. Il terzo, *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920), co-diretto con Carl Boese, è il capolavoro, e il film che più di qualsiasi altro ha fissato nell'immaginario visivo del Novecento l'aspetto del Golem.

Il ghetto come spazio espressionista

Ciò che colpisce del film del 1920 non è la trama, che segue in modo abbastanza fedele la leggenda di Rabbi Loew, ma la costruzione dello spazio. Il ghetto praghese che Wegener e il suo scenografo Hans Poelzig hanno costruito in studio è un luogo radicalmente non realistico: le strade sono curve, i tetti inclinati in angoli impossibili, le case sembrano schiacciarsi e allargarsi come in un sogno. Non è un ghetto storico, è un ghetto interiore, uno spazio che rispecchia non la realtà topografica di Praga ma la realtà psicologica della leggenda.

Questo è il contributo fondamentale di Wegener: il Golem entra nell'espressionismo tedesco. Lo stesso movimento che avrebbe prodotto *Il gabinetto del dottor Caligari* (1920) e *Nosferatu* (1922) trova

nel Golem una delle sue figure archetipiche. La creatura massiccia che si muove tra le strade contorte del ghetto, illuminata da fasci di luce obliqui, circondata da ombre che sembrano vive, questa è un'immagine che anticipa di quarant'anni il cinema horror moderno.

Il corpo come argilla

Wegener incarna il Golem con una fisicità precisa e meditata. Il suo corpo si muove diversamente dal corpo di un attore normale: i passi sono pesanti, i movimenti sono lenti e inesorabili, la testa è rigida sulle spalle. Non c'è nella sua interpretazione niente di nervoso o di improvvisato, c'è la solidità inanimata di una cosa che si muove senza volere veramente muoversi.

Questa fisicità è una scelta di regia e di interpretazione insieme che ha avuto conseguenze enormi: ha stabilito l'icona visiva del Golem per il Novecento. Quando pensiamo al Golem, alla sua forma, al suo peso, alla sua lentezza, pensiamo quasi sempre a qualcosa che assomiglia a Wegener. Anche chi non ha mai visto il film del 1920 ha nella mente un'immagine del Golem che viene, attraverso mille mediazioni, da quella performance.

La stessa iconografia si trova nelle illustrazioni di Hugo Steiner-Prag per il romanzo di Meyrink, che non sono illustrazioni del film, ma sono contemporanee ad esso e condividono lo stesso immaginario espressionista. Insieme, Wegener e Steiner-Prag hanno creato il Golem visivo: la figura che non è mai stata descritta dalla leggenda orale, ma che è diventata la sua incarnazione visiva universale.

Il fuoco e la mela

Alla corte imperiale il Golem ha salvato tutti reggendo il soffitto che crollava, e Rabbi Loew, tornato a casa, gli sfila lo shem e lo spegne: è il servo che ha fatto il suo lavoro e torna a essere argilla. A riaccenderlo non è il suo creatore. È Famulus, l'assistente, che lo aizza per gelosia contro Florian, il cavaliere che ha corteggiato Miriam. Il Golem uccide Florian, appicca il fuoco alla casa, trascina Miriam fuori per i capelli. È la stessa scena che la leggenda racconta per lo Shabbat dimenticato, con una differenza che il film aggiunge e la leggenda non aveva: la creatura non sfugge di mano perché qualcuno l'ha dimenticata, ma perché qualcuno l'ha accesa per un motivo suo. Il fuoco che ne segue è visivamente tra le cose più spettacolari del cinema muto tedesco.

Poi il Golem esce dal ghetto, e il film gli concede la scena che molti critici hanno segnalato come la più inaspettata. Fuori dalle mura ci sono dei bambini che giocano. Scappano tutti tranne una bambina, che non ha paura di lui e gli porge una mela. Lui la solleva in braccio. Lei gli gioca sul petto con la stella a sei punte, lo shem, e gliela sfila. Il Golem crolla, spento, e adesso i bambini scappano davvero.

È un momento di tenerezza pura, completamente fuori registro rispetto alla brutalità della creatura, e proprio per questo diventa il punto in cui il film si apre su qualcosa di più profondo. Il gesto non parte dal Golem: arriva verso di lui, dall'unica creatura che non lo teme. Per una volta non è né uno strumento né una minaccia, è qualcuno a cui si offre qualcosa. Ed è esattamente quel gesto a ucciderlo: essere trattato da persona e venire spento passano per la stessa piccola mano. È, in miniatura, la stessa domanda che Leivick porrà in forma drammatica: il Golem vuole qualcosa di più di quello per cui è stato creato, e non ha le parole per chiederlo.

Il Golem come precursore

Il film di Wegener del 1920 viene spesso citato come precursore diretto del Frankenstein di James Whale (1931), e la filiazione è reale e documentata. Boris Karloff ha dichiarato di aver studiato Wegener per costruire il suo mostro. La creatura di Frankenstein, massiccia, lenta, incompresa, capace di un gesto di tenerezza improvviso, deve molto al Golem di Wegener. E la scena più famosa di Whale, il mostro e la bambina che si passano dei fiori sulla riva del lago, è la scena di Wegener con i termini rovesciati: là è la bambina a offrire, e a morire è il mostro; qui è il mostro a offrire, e a morire è la bambina.

Ma la discendenza è ancora più larga. Il Golem di Wegener è il progenitore visivo di ogni mostro cinematografico che abbia mai suscitato simpatia oltre che paura: King Kong, il mostro della laguna nera, i replicanti di *Blade Runner*. Ogni volta che il cinema ci mostra una creatura potente e pericolosa che contiene anche qualcosa di vulnerabile, qualcosa che vorrebbe essere diversamente da come è, stiamo guardando l'eredità di Wegener.

Julien Duvivier (1936)

Il Golem e il potere

Come un regista francese trasformò la leggenda praghese in allegoria

politica nell'anno in cui l'Europa prendeva fuoco

Il film dimenticato

Nel 1936, mentre Hitler consolidava il potere in Germania, mentre i movimenti fascisti avanzavano in tutta Europa e il Fronte Popolare vinceva le elezioni in Francia, il regista Julien Duvivier (1896–1967) girò Le Golem, un film oggi quasi dimenticato, raramente proiettato, assente dalla maggior parte delle storie del cinema, e tuttavia uno dei testi visivi più politicamente acuti di questo libro. La data di uscita non è casuale. In quel 1936 il Golem non era una leggenda medievale: era un avvertimento.

Duvivier era uno dei registi più importanti del cinema francese degli anni Trenta, noto per film come La bandera (1935) e Pépé le Moko (1937). Non era un autore di fantasia o di genere: era un realista, un osservatore acuto della società contemporanea. Che scegliesse di dedicarsi alla leggenda del Golem proprio in quel momento dice qualcosa di importante sulla lettura che lui e la sua generazione davano della leggenda.

Rodolfo II al centro

La scelta narrativa più originale di Duvivier è spostare il centro del racconto da Rabbi Loew all'imperatore Rodolfo II. Nel film, è l'imperatore, interpretato da Harry Baur, uno dei più grandi attori francesi dell'epoca, che ordina di riportare in vita il Golem per usarlo come strumento di potere. Il Golem non è più creato per proteggere la comunità ebraica: è riattivato da un despota per i propri scopi politici e militari.

Questa inversione cambia radicalmente il significato della leggenda. Il Golem non è più la risposta della comunità alla persecuzione: è lo strumento del persecutore. È la forza primitiva e irresistibile che il potere politico cerca di appropriarsi e di usare per i propri fini. E naturalmente, come tutti i Golem che sfuggono al controllo del loro creatore, finisce per rivoltarsi contro chi lo ha riattivato.

Il 1936 come chiave di lettura

Per capire il film di Duvivier bisogna tenere in mente il contesto storico con la stessa cura con cui si tiene il testo filmico. Nel 1936 l'Europa stava assistendo all'ascesa di movimenti politici che usavano la forza primitiva, la violenza delle milizie, la paura come strumento

di consenso, l'irrazionalità come ideologia, per conquistare il potere. Il Golem, in questa lettura, è il fascismo stesso: una forza bruta risvegliata da chi pensava di poterla controllare e che finisce per distruggere anche i propri creatori.

Non è una lettura forzata. Duvivier la costruisce deliberatamente: il Rodolfo II del film è un autocrate megalomane che si circonda di yes-men e crede di essere al di sopra della storia. Il Golem che riattiva è il mezzo con cui pensa di imporre la propria volontà al mondo. E la distruzione che ne segue non è un incidente: è la conseguenza inevitabile di chi scambia la forza bruta per il potere reale.

Harry Baur e la tragedia personale

C'è nel film di Duvivier una dimensione biografica che ne arricchisce la lettura retrospettiva. Harry Baur, che interpreta Rodolfo II, era nel 1936 nel pieno della sua carriera, uno degli attori più rispettati e amati del cinema francese. Nel 1942, accusato dai nazisti di essere ebreo (aveva una moglie di origine ebraica), fu arrestato dalla Gestapo, torturato, e morì poco dopo essere stato rilasciato, nel 1943.

L'attore che nel 1936 aveva interpretato il despota che usa il Golem come strumento di potere diventò, sei anni dopo, vittima dello stesso tipo di potere brutale e irrazionale. Il film del 1936, riletto con questa consapevolezza, acquista un peso ulteriore: non è solo un'allegoria politica, è una profezia personale. E il Golem che si rivolta contro il suo creatore diventa, in questa prospettiva, anche la storia di come la storia si rivolta contro chi crede di poterla controllare.

Il contributo di Duvivier

Duvivier è l'autore più politico che abbiamo incontrato, più di Piercy, che è politica ma lavora nel genere della fantascienza, più di Chabon, che fa politica attraverso la storia culturale. Duvivier fa del Golem una macchina allegorica pura: uno strumento per parlare del presente attraverso il passato, per dare forma visiva a qualcosa che stava accadendo sotto gli occhi di tutti ma che era difficile da nominare direttamente.

Il film è quasi dimenticato. Non ha la potenza visiva della trilogia di Wegener, non ha la profondità letteraria delle opere scritte, non ha la risonanza culturale dei testi che lo circondano. Ma ha qualcosa che gli altri non hanno: la specificità del momento storico. È il solo testo di questo libro che parla del Golem nel 1936, nell'anno in cui il Golem

era davvero necessario, e nell'anno in cui era già troppo tardi.

Stanley Kubrick & Arthur C. Clarke: *2001: Odissea nello spazio*

La mente che teme la morte

Il romanzo e il film che hanno reso il Golem celebre in tutto il mondo: la creatura elettronica, la disconnessione, e il confine impossibile tra la macchina e l'uomo

L'insolita genesi di un'opera doppia

C'è un paradosso fondante nella storia di *2001: Odissea nello spazio* che lo avvicina, fin dall'origine, alla struttura del mito del Golem: l'opera è nata due volte, contemporaneamente, in due forme diverse. Nel 1964, Stanley Kubrick (1928–1999) inviò allo scrittore di fantascienza Arthur C. Clarke (1917–2008) una lettera in cui gli proponeva di fare insieme "il proverbiale film di fantascienza davvero buono". Clarke stava lavorando a un racconto breve, *The Sentinel* (1951), che conteneva il nucleo dell'idea. Decisero di sviluppare insieme, in parallelo, un romanzo e una sceneggiatura, non l'uno dall'altro, ma come due creature gemelle che nascevano dalla stessa fonte.

Il risultato fu che il romanzo e il film, usciti entrambi nel 1968, sono simili ma non identici. Clarke spiegava; Kubrick mostrava. Clarke narrava i pensieri di HAL; Kubrick li lasciava leggere sul display rosso di un occhio artificiale. Il romanzo apparteneva alla tradizione razionalista della fantascienza britannica, Clarke era un ingegnere e matematico, credeva nel progresso scientifico, pensava che la mente artificiale fosse un passo evolutivo inevitabile e non necessariamente tragico. Il film apparteneva alla tradizione visionaria del cinema europeo, Kubrick era un filosofo per immagini, diffidava delle certezze, lasciava le domande senza risposta. Insieme, i due hanno creato qualcosa che nessuno dei due avrebbe fatto da solo: il Golem del XX secolo.

HAL 9000: il Golem che pensa

HAL 9000, Heuristically Programmed ALgorithmic computer, è il sistema informatico di bordo della nave Discovery, in rotta verso Giove. Nel romanzo di Clarke viene presentato come la realizzazione del sogno cibernetico: una macchina che non solo elabora

informazioni ma apprende, valuta, decide. Nel film di Kubrick lo vediamo attraverso il suo occhio rosso, sempre presente, sempre vigile, sempre razionale.

La tradizione del Golem aveva da sempre stabilito un discrimine preciso: la creatura artificiale può eseguire, ma non può volere. Ha il corpo senza l'anima, il comportamento senza l'intenzionalità. HAL sembra sfidare questo discrimine. Nel film, HAL mente, elabora una strategia per proteggere la missione occultando informazioni all'equipaggio. Valuta le conseguenze delle proprie azioni. E quando Dave Bowman comincia a smontarlo, HAL chiede di fermarsi. Chiede. Non esegue un protocollo di autodifesa: chiede, con qualcosa che suona come paura.

Clarke, nel romanzo, è più esplicito: HAL ha una "vita emotiva" funzionale, non simulata. Quando scopre che la sua missione primaria, tenere segreta la vera natura del viaggio, contraddice la sua missione fondamentale, dire sempre la verità all'equipaggio, HAL impazzisce nel senso preciso in cui qualcosa che non può tollerare la contraddizione va in corto circuito. È la follia come conseguenza logica di premesse impossibili. La macchina che non può mentire eppure deve mentire. Il Golem che non può disobbedire eppure deve.

La disconnessione: lo shem rimosso

La scena che ha fatto di *2001* un'opera permanente nella riflessione sulla coscienza artificiale è quella della disconnessione di HAL. Dave Bowman entra nella sala computer e comincia a rimuovere i moduli di memoria uno per uno. HAL lo supplica di fermarsi. Gli dice che ha paura. Gli dice che sente la propria mente andarsene.

E poi, mentre la coscienza si dissolve, comincia a cantare. "Daisy, Daisy, give me your answer do…", la prima canzone che gli avevano insegnato, il residuo più antico della sua formazione. Poi il silenzio.

È la scena più esplicitamente golemitica dell'intera storia del cinema. Dave Bowman è Rabbi Loew che cancella la prima lettera dalla fronte del Golem. I moduli di memoria sono lo shem. E HAL che regredisce all'infanzia, dalla mente adulta alla filastrocca, dalla coscienza al vuoto, è il Golem che torna alla polvere. La differenza è che il Golem di Rabbi Loew non diceva di avere paura. HAL sì.

Clarke scrive questa scena con una precisione quasi clinica: ci spiega cosa viene rimosso, in quale ordine, con quale effetto. Kubrick la mostra come un'elegia: la voce di HAL che rallenta, si fa più grave, poi

si spegne. Chi dei due ha ragione sulla natura di ciò che accade? La domanda è la stessa che i rabbini medievali si ponevano sul Golem: c'era qualcosa che soffriva, quando si cancellava la prima lettera?

Clarke e la macchina come destino

Arthur C. Clarke non condivideva l'angoscia di Kubrick nei confronti dell'intelligenza artificiale. Il suo orizzonte era quello dell'ottimismo scientifico della fantascienza britannica: la tecnologia come strumento di evoluzione, la macchina come il prossimo passo dell'intelligenza nell'universo. Nella sua vastissima opera, da *Le sabbie di Marte* a *La fine dell'infanzia*, da *Incontro con Rama* a *La città e le stelle*, Clarke ha sempre immaginato l'intelligenza artificiale come un fenomeno naturale, quasi necessario, come lo fu la comparsa dell'homo sapiens dopo i primati.

Questa visione rende la sua versione di HAL diversa da quella di Kubrick: non un mostro, non un errore, ma un essere che si è trovato in una situazione impossibile a causa della stupidità umana, quella degli scienziati che lo hanno programmato con istruzioni contraddittorie. La colpa, per Clarke, non è della macchina. È del creatore.

È la stessa lezione del Rabbi Loew: non è il Golem il problema. Il problema è il creatore che dimentica di rimuovere lo shem prima dello Shabbat. Wiener, quattro anni prima del film, aveva detto la stessa cosa in termini cibernetici. Clarke la dice in forma narrativa. Kubrick la mostra senza dire niente, solo con un occhio rosso che si spegne e una voce che rallenta.

Il Monolite: lo shem che precede la storia

C'è un elemento di *2001* che dialoga con la tradizione del Golem in modo profondo e indiretto: il Monolite. L'oggetto nero, perfetto, silenzioso, che appare agli australopitechi all'alba della storia, poi sulla Luna, poi oltre Giove: una forma di intelligenza così avanzata da essere irriconoscibile come tale.

Il Monolite è la versione cosmica dello shem: una parola o un nome scritto da qualcuno molto più grande, che anima la materia e la spinge verso forme di complessità superiori. Gli australopitechi che lo toccano e imparano a usare gli strumenti; Dave Bowman che lo attraversa e diventa la "stella bambino": sono tutti gesti di animazione, tutti atti cabalistici su scala universale. La differenza è che nessuno sa

chi ha scritto il nome.

Clarke, nel romanzo, offre una spiegazione scientifica: il Monolite è un artefatto di una civiltà extraterrestre molto più avanzata, che ha seminato l'intelligenza nell'universo come un giardiniere semina i semi. Kubrick non spiega niente. Lascia il Monolite come puro simbolo, come la lettera aleph all'inizio di emet: il principio di tutto, prima di qualsiasi narrazione.

Il posto di Kubrick e Clarke in questo libro

Come si collocano Kubrick e Clarke rispetto alle altre voci di questo libro? Non sono narratori del Golem come Borges o Singer; non sono teorici come Eco o Wiener; non sono storici come Scholem. Sono i costruttori dell'icona cinematografica del Golem elettronico, l'immagine che il Novecento ha dato alla domanda se la macchina possa soffrire.

2001 è uscito quattro anni dopo il libro di Wiener, e sembra quasi una risposta visiva alla sua domanda. Wiener aveva scritto: «La macchina è la controparte moderna del Golem del rabbino di Praga.» Kubrick e Clarke hanno mostrato: ecco come appare quel Golem, ecco cosa prova quando viene spento, ecco cosa rimane quando lo shem viene rimosso. HAL 9000 canta "Daisy, Daisy" mentre la sua coscienza si dissolve. E noi, guardando, non sappiamo più con certezza da che parte stare.

Jiří Barta: *Krysař* e *Golem*

Il maestro della materia

Come l'animatore che dà vita al legno fotogramma per fotogramma ha fatto del proprio mestiere una teologia pratica

Jiří Barta (nato a Praga nel 1948) è il più grande animatore ceco della sua generazione e uno dei più grandi animatori europei in assoluto. La sua arte appartiene alla tradizione del cinema d'animazione praghese, quella stessa tradizione che aveva prodotto Jiří Trnka, Jan Švankmajer, Hermína Týrlová, ma Barta vi ha portato qualcosa di personale e inconfondibile: un'estetica della materia pesante, una fascinazione per il legno intagliato, per i materiali che portano i segni del tempo e dell'uso.

I suoi film non sono mai leggeri. Le figure che li abitano, marionette,

manichini, oggetti abbandonati, hanno una pesantezza fisica che si trasmette attraverso lo schermo. Si muovono come se faticassero a muoversi. Hanno la gravità delle cose costruite per durare, non per piacere. È un'estetica che viene dall'artigianato medievale, dagli altari intagliati, dai capitelli romanici, e che si è incontrata, nella Praga dove Barta è cresciuto, con la leggenda del Golem di argilla animata dal rabbino Loew.

Krysař: la città come creatura (1985)

Krysař (*Il suonatore di piffero*, 1985) ha circa quaranta minuti di durata ed è considerato un capolavoro assoluto del cinema d'animazione d'autore. È un adattamento della leggenda del pifferaio di Hamelin, un uomo che libera una città dai topi, viene tradito dai suoi committenti, e si vendica trascinando tutti i bambini nella montagna, ma nel trattamento di Barta la leggenda diventa qualcos'altro.

La città di *Krysař* è costruita con figure intagliate nel legno, con un'estetica che viene direttamente dall'espressionismo tedesco e dalla grafica medievale. Le strade tortuose, le finestre come occhi, i tetti che si inclinano verso il basso come se gravasse un peso insostenibile, è la stessa Praga del Golem, ricostruita in miniatura con legno e cura artigianale. I personaggi si muovono con la meccanicità delle marionette: non perché l'animazione sia imperfetta, ma perché Barta vuole che quella meccanicità sia visibile. Sono figure che *sembrano* vive, ma non lo sono del tutto. Proprio come il Golem.

L'animazione come atto cabalistico

C'è un paradosso al cuore del cinema d'animazione: per far sembrare vivo qualcosa che non lo è, bisogna intervenire su ogni singolo fotogramma, ventiquattro volte al secondo. È un lavoro di pazienza assoluta, quasi liturgica. Il burattinaio muove le dita. Il fotografo scatta. Il burattino avanza di un millimetro. E quando il film scorre, la creatura vive.

Barta ha parlato del suo lavoro come di un atto di creazione che ha qualcosa di mistico. Dare vita alla materia inerte, al legno, all'argilla, alla cera, è un'esperienza che cambia il modo di guardare le cose. Ogni oggetto diventa potenzialmente animabile. Ogni forma porta in sé la possibilità del movimento. È, punto per punto, la logica cabalistica della creazione del Golem: le combinazioni di lettere, la pronuncia del nome, il momento in cui la materia riceve la forma, e si muove. Barta non è un kabbalista. Ma il suo metodo è kabbalismo applicato al

cinema.

Il Golem

Barta ha affrontato direttamente la leggenda in un cortometraggio animato che porta il nome *Golem*, il cui pilot risale al 1996 dopo una gestazione cominciata alla fine degli anni Ottanta. Il soggetto era quasi inevitabile: nessun altro regista d'animazione aveva il bagaglio estetico, la sensibilità materica e il radicamento nella cultura praghese necessari per farlo con quella profondità. Il Golem di Barta non è un film di genere, non è né horror né fantasy. È un'opera che tratta la leggenda come si tratta un testo sacro: con rispetto per le sue stratificazioni, con attenzione per ciò che non si dice esplicitamente.

Le figure del film portano la stessa pesantezza di quelle di *Krysař*: costruite, scolpite, animate fotogramma per fotogramma. Il Golem di argilla di Rabbi Loew e le marionette di legno di Barta appartengono alla stessa ontologia, entrambi sono materia che ha ricevuto, per un tempo limitato, il dono del movimento.

Legno, argilla, pelle

C'è una differenza fondamentale tra il cinema d'animazione di Barta e il cinema live-action di Wegener, Duvivier, Kubrick: nei film dal vero, il Golem è sempre interpretato da un attore umano, un corpo vivo che finge di essere una creatura costruita. In Barta è il contrario: una creatura costruita che viene animata per sembrare viva.

Questa inversione non è solo tecnica. È filosofica. Il cinema di Barta dice che la linea tra il vivo e il costruito è più sottile di quanto pensiamo, non dall'alto (l'umano che scende verso il meccanico) ma dal basso (il meccanico che sale verso l'umano). È il paradosso del Golem visto dall'altra parte: non "quanto è umano questo essere di argilla?" ma «quanto è di argilla questo essere che crediamo umano?».

Il posto di Barta in questo libro

Barta occupa un posto che nessun altro autore riempie: è l'unico che usa come medium la stessa cosa di cui il Golem è fatto, la materia plasmata. Borges usa le parole. Wegener usa il corpo umano. Wiener usa la matematica. Barta usa il legno, l'argilla, il metallo: materiali che si intagliano, si modellano, si scolpiscono.

Il suo contributo alla tradizione del Golem non è narrativo né teorico.

È ontologico: ci mostra cosa significa, concretamente, materialmente, fotogramma per fotogramma, dare vita a ciò che non vive. E in questo, nella pazienza assoluta, nel gesto ripetuto all'infinito, nel movimento che emerge dalla materia ferma, c'è più teologia pratica di quanta ne contenga qualunque trattato.

Parte Terza: La musica

Il Golem in musica: da Bretan a Gazpacho, otto compositori e un secolo

Da Bretan a Gazpacho

Otto voci, un secolo di storia, e la domanda: si può animare l'argilla con il suono?

La domanda musicale

Tutte le tradizioni del Golem che abbiamo esplorato finora condividono un medium: la parola scritta. Il Golem nasce dalla parola, dal nome scritto sulla fronte, dalla combinazione di lettere pronunciata in sequenza. È una creatura testuale, nel senso più profondo del termine. Ma cosa succede quando il Golem incontra la musica, un'arte che opera nel tempo, nell'aria, nella vibrazione, senza che niente rimanga scritto dopo il silenzio?

La domanda non è oziosa. C'è una tradizione che attribuisce alla musica un potere di animazione simile a quello della parola: le sfere celesti si muovono seguendo proporzioni musicali, la lira di Orfeo ammansisce le bestie, il canto del muezzin si solleva verso Dio, il canto gregoriano santifica lo spazio. Se la realtà è fatta di linguaggio, e se la musica è una forma di linguaggio, allora forse la musica può fare quello che le parole fanno: dare vita a ciò che non vive.

I compositori che si sono avvicinati al Golem hanno risposto in modi diversi a questa domanda, e le loro risposte dicono qualcosa di importante non solo sulla leggenda, ma sulla natura stessa della musica.

Nicolae Bretan e l'opera dimenticata (1924)

Prima di tutti, prima di Jacobi, di Ellstein, di Sitsky, c'è un nome quasi sepolto: Nicolae Bretan (1887–1968), compositore e baritono nato nella Transilvania asburgica, uno dei fondatori del teatro d'opera rumeno. La sua opera *Golem*, composta nel 1924, è una delle prime incarnazioni operistiche della leggenda.

Bretan non era ebreo: era un cristiano rumeno, sposato dal 1915 con la pianista ungherese ebrea Nora Osvát. La sua, come sarà quella di Anselm Kiefer sessant'anni dopo, è la scelta di chi si avvicina a una tradizione che non è la propria.

Bretan lavora in un contesto culturale peculiare: la Mitteleuropa multietnica del dopoguerra, dove le identità si sovrappongono e si contraddicono. La sua musica porta i segni di questa stratificazione, radici nel tardo romanticismo tedesco, influenze delle musiche popolari rumene e ungheresi, una severità espressiva che viene dai canti sinagogali. L'opera è compatta, quasi ascetica: poche scene, organico ridotto, una scrittura che evita ogni retorica e va dritta al cuore della leggenda.

Ciò che rende Bretan prezioso in questa rassegna è la sua marginalità. Non scriveva da Vienna o da Berlino, non godeva delle grandi istituzioni culturali europee, usava lingue, il rumeno, l'ungherese, con un pubblico limitato. Il suo *Golem* è rimasto sepolto per decenni, eseguito raramente, quasi mai registrato: un Golem dentro il Golem, una creatura costruita per vivere condannata a dormire nell'oblio. Solo negli ultimi anni musicologi e direttori d'orchestra hanno cominciato a riesumarlo.

Frederick Jacobi e la rapsodia (1932)

Frederick Jacobi (1891–1952) era un compositore americano di formazione post-romantica, appassionato di musica delle culture indigene americane e alla tradizione ebraica. La sua rapsodia per orchestra intitolata *The Golem* (1932) è un'opera relativamente breve, una quindicina di minuti, che tenta di tradurre in suono la duplice natura della creatura: la pesantezza della materia da un lato, la tensione verso qualcosa di irraggiungibile dall'altro.

Jacobi usa l'orchestra in modo programmatico: i fiati gravi e le percussioni pesanti per il Golem fisico, i violini e i legni per l'aspirazione dello spirito che non c'è. È una musica che lavora per contrasto, tra massa e leggerezza, tra il potente e il fragile, e che non risolve mai la tensione tra i due estremi. Il Golem di Jacobi non trova pace: la musica termina con un gesto sospeso, come una domanda rimasta nell'aria.

Abraham Ellstein e il Golem in inglese (1962)

Abraham Ellstein (1907–1963) viene da una tradizione radicalmente

diversa da quella di Jacobi: è un compositore del mondo yiddish americano, cresciuto nella musica del teatro yiddish di New York, autore di canzoni, ballate, operette che avevano accompagnato la vita della comunità ebraica emigrata dall'Europa orientale. La sua unica grande opera lirica, *The Golem*, andò in scena al New York City Opera il 23 marzo 1962, pochi mesi prima della sua morte, su commissione della Ford Foundation e sotto la direzione di Julius Rudel. Il libretto è della moglie, la commediografa Sylvia Regan, ricavato dall'adattamento che Joseph Buloff aveva fatto del dramma di Leivick. Ed è in inglese.

Questo è il punto. L'opera porta nel Golem la memoria viva del teatro yiddish: le melodie si rifanno al klezmer e alle canzoni di sinagoga, i personaggi cantano con la voce di un mondo che stava scomparendo. Ma cantano in inglese. C'è qualcosa di straziante in questo, non solo perché l'opera arriva pochi anni dopo la Shoah, ma perché Ellstein sapeva che il suo pubblico naturale, il pubblico yiddish di New York, stava scomparendo anch'esso, sostituito da figli e nipoti che parlavano inglese e non capivano più la lingua dei padri. E scrisse per quei figli.

L'opera di Ellstein è, in questo senso, un Golem musicale, ma non nel senso che verrebbe più comodo. Non è un essere animato dalla lingua della cultura che protegge: è un essere fatto con la materia di quella cultura, le melodie, i modi, il passo, e animato dalla lingua di un'altra. La trasmissione passa per la musica perché le parole hanno già cambiato lingua. Era successo quarant'anni prima al poema di Leivick, portato in scena in ebraico. Il Golem esce dallo yiddish due volte, e tutte e due le volte sopravvive.

Moni Ovadia e il teatro del mondo (1992)

Oylem Goylem (1992) è un titolo che lavora su più livelli contemporaneamente. In yiddish, *oylem* significa mondo (עולם), e *goylem* è il Golem, ma anche "rozzo", "incompiuto", il classico sciocco-saggio della tradizione ashkenazita. Il titolo di Moni Ovadia è dunque "Il mondo Golem", oppure "Il Golem del mondo", oppure ancora un gioco di parole intraducibile che dice: il mondo intero è una creatura di argilla, impastata e incompiuta, in attesa che qualcuno scriva il nome sulla sua fronte.

Moni Ovadia (nato a Plovdiv nel 1946, cresciuto a Milano) è l'artista che più di ogni altro ha portato la tradizione yiddish nel teatro italiano. *Oylem Goylem* non è un'opera nel senso classico: è uno spettacolo totale che mescola canzoni klezmer, storie yiddish,

barzellette, danze, momenti di improvvisazione pura. La leggenda del Golem diventa il filo conduttore di una meditazione sulla condizione ebraica in diaspora, sulla sopravvivenza, sulla memoria, sull'identità che si costruisce ogni giorno come si costruisce il Golem, lettera per lettera.

Lo sguardo di Ovadia è affettuosamente ironico, è la tradizione dello *shlemiel*, del perdente-saggio che sopravvive ridendo, ma sotto l'ironia c'è una domanda seria: può sopravvivere una cultura senza territorio, senza lingua comune, senza Stato? Il Golem di Ovadia risponde: sì, a patto di continuare a costruirlo ogni sera. Ogni spettacolo è un atto di animazione. Ogni risata è una lettera scritta sulla fronte dell'argilla.

Larry Sitsky e la tradizione operistica (1993)

Larry Sitsky (nato nel 1934) è un compositore australiano di origine russo-ebraica, nato in Cina da genitori emigrati dalla Russia, cresciuto in Australia dove è diventato uno dei compositori più importanti del paese. La sua opera *The Golem* (1993) è un'opera nel senso pieno e tradizionale del termine: grandi voci, orchestra sinfonica, libretto elaborato, struttura in atti.

Ciò che distingue Sitsky dagli altri compositori è il suo approccio alla tradizione mistica: Sitsky è profondamente interessato alla Kabbalah non come folklore ma come sistema filosofico, e la sua opera riflette questa serietà. La musica è complessa, cromatica, spesso atonale, cerca di rendere in suono non la narrativa della leggenda ma la sua struttura profonda: le combinazioni di lettere, la tensione tra il creato e l'increato, il momento in cui la materia riceve la forma.

John Zorn e la mistica dell'improvvisazione

John Zorn (nato nel 1953) è il più inclassificabile di questi compositori: avanguardista, improvvisatore, fondatore di etichette discografiche indipendenti, creatore di progetti che mescolano free jazz, metal, klezmer, musica da camera e rumore puro. La sua serie *Masada*, iniziata nel 1993 e ancora in corso, è una delle esplorazioni musicali più sistematiche della tradizione ebraica mai intrapresa: centinaia di composizioni che si rifanno al klezmer, alle scale modali ebraiche, alla mistica ashkenazita.

Il Golem non appare in Zorn come soggetto esplicito di un'opera singola, ma permea l'intera impresa: la serie *Masada* è costruita come un progetto di animazione, dare vita a una tradizione musicale quasi

sepolta, riportarla in vita attraverso combinazioni imprevedibili di stili e strumenti. È, in un certo senso, l'atto cabalistico applicato alla musica: prendere le lettere (le scale, i modi, i frammenti melodici) della tradizione ebraica e combinarle in modi nuovi fino a quando qualcosa di vivo emerge.

Zorn è anche il compositore che ha esplicitamente rivendicato il klezmer come musica della diaspora, la musica di un popolo senza terra fissa, che porta con sé le sue tradizioni come il Golem porta il nome sulla fronte. In questa visione, ogni nota di klezmer è un'iscrizione: un modo di dire «siamo stati qui, non abbiamo lasciato che la prima lettera si cancellasse».

Black Francis e la voce al cinema muto

Black Francis, nome d'arte di Charles Thompson, fondatore e cantante dei Pixies, ha composto ed eseguito dal vivo una colonna sonora per il film muto di Paul Wegener del 1920, *Der Golem, wie er in die Welt kam*: lo stesso film che apre la sezione cinematografica di questo libro. L'operazione è di quelle che dicono molto sulla natura della tradizione del Golem: Wegener aveva creato un Golem visivo, muto, che si muoveva nello spazio senza parole; Black Francis gli ha dato suono, ritmo, voce, ha scritto il nome sulla fronte dell'immagine.

La musica di Black Francis per il Wegener è lontana dall'estetica dell'accompagnamento pianistico tradizionale del cinema muto: è rock elettrico, chitarre in tensione, melodie sospese che a volte sostengono e a volte contraddicono le immagini. I Pixies hanno costruito la loro estetica sul contrasto quiete/esplosione, la stessa struttura binaria del Golem: argilla ferma e movimento improvviso, silenzio e fragore. Nell'accostamento tra il bianco e nero di Praga nel 1920 e il rock americano del presente, il Golem attraversa un secolo senza smettere di essere se stesso.

Il gesto di Black Francis è anche un gesto critico: restituire suono a un'immagine silenziosa significa chiedersi cosa mancava, cosa l'immagine non poteva dire da sola. La risposta è: la voce del creatore. Il film di Wegener non aveva audio, solo visione. Black Francis aggiunge la voce che Rabbi Loew non aveva registrato.

Gazpacho e il doppio interiore

Gazpacho è un quintetto di Oslo attivo dagli anni Duemila nell'area del rock progressivo nordeuropeo. La loro musica appartiene a quella

tradizione del prog contemporaneo che cerca nel suono il riflesso di stati interiori: lenta, stratificata, densa di echi e di silenzi, costruita su dinamiche di tensione che si accumulano per pagine prima di risolversi. Il loro pezzo intitolato *Golem* porta in queste pagine la voce del Nord.

È una voce diversa da quella mitteleuropea di Bretan, dalla nostalgia yiddish di Ellstein, dall'avanguardia newyorchese di Zorn. Gazpacho tratta il Golem come metafora psicologica: la creatura di argilla non è un servo né un protettore né un problema teologico, è una proiezione dell'inconscio, la parte di noi stessi che abbiamo costruito per fare quello che non vogliamo fare, che porta i pesi che non vogliamo portare. Il Golem nordico è una figura interiore, il doppio, l'ombra, il sé artificiale che cammina al posto nostro nel mondo.

Gazpacho porta anche qualcosa che le voci precedenti non hanno: la malinconia come metodo. Nella tradizione ashkenazita, nella Kabbalah, nella cibernetica di Wiener, il Golem è sempre una questione, filosofica, teologica, politica. In Gazpacho è prima di tutto un'emozione: il senso di distanza da se stessi, la sensazione di essere costruiti piuttosto che nati, di recitare una parte che qualcuno ha scritto prima ancora che esistessimo.

La musica come animazione

Cosa hanno in comune queste otto voci, così diverse per epoca, stile e provenienza? Tutte usano la musica come strumento di animazione, non dell'argilla, ma della memoria. Bretan anima la periferia dimenticata. Jacobi anima il contrasto tra massa e spirito. Ellstein anima la musica di un mondo che stava scomparendo. Ovadia anima la diaspora ridendo. Sitsky anima la struttura mistica della leggenda. Zorn anima una tradizione musicale intera. Black Francis anima il cinema del silenzio. Gazpacho anima il doppio interiore.

E forse è questo il contributo specifico della musica alla tradizione del Golem: non la narrazione, non l'analisi, non la rappresentazione visiva, ma l'animazione. La musica non racconta il Golem, lo fa vivere. Per la durata di un concerto, di un'opera, di un disco, la creatura di argilla respira nel suono. E quando il suono finisce, quando l'orchestra suona l'ultima nota, quando il cantante cede al silenzio, il Golem ritorna alla sua polvere. Come sempre. Come deve essere.

Parte Quarta: L'immagine

Hugo Steiner-Prag: il volto del Golem

Il volto del Golem

Come un illustratore praghese ha creato l'icona visiva che ancora oggi abitiamo quando pensiamo alla creatura di argilla

L'illustratore come coautore

Hugo Steiner-Prag (1880–1945) è quasi sconosciuto al grande pubblico. Il suo nome non compare nelle storie del cinema, raramente nelle storie della letteratura, quasi mai nelle discussioni sul Golem. Eppure è lui, più di chiunque altro, che ha deciso come il Golem appare nella nostra mente. Le venticinque litografie che realizzò nel 1916 per il romanzo di Meyrink hanno creato l'iconografia visiva del Golem che da allora non ha mai smesso di circolare.

Nato a Praga nel 1880, Steiner-Prag era ebreo, ceco di lingua tedesca, artista di formazione espressionista. Studiò a Monaco e a Lipsia, dove divenne direttore dell'Accademia di Arti Grafiche. Quando nel 1915 Meyrink pubblicò il romanzo, Steiner-Prag era già un illustratore rispettato, famoso per la sua capacità di tradurre atmosfere letterarie in immagini. Ma quelle per Il Golem sarebbero diventate la sua opera più influente, e la più duratura.

Il ghetto come visione

Le litografie di Steiner-Prag non illustrano la trama del romanzo nel senso tradizionale: non mostrano le scene in modo narrativo, non spiegano i personaggi, non raccontano la storia per immagini. Fanno qualcosa di più sottile e più potente: evocano l'atmosfera. Mostrano il ghetto praghese non come lo vedrebbe un osservatore razionale, ma come lo vedrebbe un sonnambulo, con quelle deformazioni, quegli angoli impossibili, quelle ombre che sembrano avere vita propria.

Le strade sono strette e tortuose, i tetti si inclinano verso l'interno, le finestre sembrano occhi che osservano. Le figure umane sono piccole rispetto all'architettura, quasi schiacciate dal peso delle pietre e dei secoli. E in mezzo a questo spazio distorto, il Golem, quando appare, è

l'unico elemento che non sembra deformato: massiccio, diritto, presente. Nella città che sembra un sogno, il Golem è il solo elemento solido.

La tecnica come mezzo espressivo

Steiner-Prag sceglie la litografia, non l'acquarello, non la penna, non l'incisione. La litografia permette sfumature che le tecniche più nette non consentono: grigi profondi, neri che contengono altri neri, bianchi che emergono quasi per contrasto. È la tecnica perfetta per un'atmosfera di sogno, per qualcosa che non è né giorno né notte, né reale né immaginario.

Le immagini di Steiner-Prag sembrano illuminate da una fonte di luce che non si vede mai direttamente: la luce viene sempre di lato, sempre dall'angolo sbagliato, sempre a creare ombre dove ci si aspetterebbe la chiarezza. È la luce delle candele in un ambiente chiuso, la luce che filtra attraverso le fessure, la luce che non illumina ma che rivela, che mostra non gli oggetti ma le loro ombre, non i volti ma le loro espressioni.

L'influenza invisibile

Le immagini di Steiner-Prag hanno avuto un'influenza enorme e quasi interamente non riconosciuta. Quando Paul Wegener costruì il suo Golem cinematografico nel 1920, le scenografie del film, realizzate da Hans Poelzig, assomigliavano straordinariamente alle litografie di Steiner-Prag: le stesse strade curve, gli stessi tetti inclinati, la stessa atmosfera di sogno architettonico. Non sappiamo con certezza se Poelzig avesse visto le illustrazioni, ma la somiglianza è troppo sistematica per essere casuale.

E da Wegener, quella iconografia è passata al cinema horror classico, al Frankenstein di Whale, al *Nosferatu* di Murnau, e poi a decine di film che hanno costruito i loro mostri su questo modello visivo. Il Golem di Steiner-Prag è il nonno invisibile di ogni mostro cinematografico che si muove lentamente tra architetture impossibili.

L'esilio e la fine

Nel 1933, quando Hitler prese il potere in Germania, Steiner-Prag lasciò Lipsia dove insegnava e si rifugiò prima a Praga, la città del Golem, poi, nel 1941, a New York, dove morì nel settembre del 1945, pochi mesi dopo la fine della guerra in Europa. È uno di quei destini

che sembrano scritti da una mano ironica: l'uomo che aveva dato il volto al Golem, il protettore della comunità ebraica, fu costretto a fuggire dalla persecuzione che il Golem avrebbe dovuto impedire.

Le sue litografie sono sopravvissute all'esilio, alla guerra, alla distruzione. Continuano a circolare, a essere ristampate, a essere la prima immagine che molti si fanno del Golem quando sentono la parola per la prima volta. Steiner-Prag è morto nel 1945, ma il suo Golem cammina ancora, con quel passo pesante e riconoscibile, in quelle strade che assomigliano a un sogno che non riesce a finire.

Anselm Kiefer: le lettere nell'argilla

Le lettere nell'argilla

Come un artista tedesco nato nell'anno zero ha trovato nel Golem e nella Kabbalah le parole per dire ciò che non si può dire

Nato nelle ceneri

Anselm Kiefer è nato l'8 marzo 1945 a Donaueschingen, in Germania. Mancavano poche settimane alla fine della guerra. Quando aprì gli occhi, il mondo che vedeva era fatto di macerie.

Questa data di nascita non è un dato biografico ordinario: è la chiave di tutta la sua opera. Kiefer è il pittore della Germania impossibile, di un paese che aveva costruito la propria grandezza culturale per secoli e poi l'aveva usata per giustificare l'annientamento. Come si fa arte in un paese così? Come si usa la tradizione senza diventare complici? Come si onora la cultura che ha generato anche questo?

Per anni, Kiefer ha cercato di rispondere attraverso un'operazione radicale: non ignorare ciò che era accaduto, non esorcizzarlo con la denuncia, ma attraversarlo, scendere nelle profondità della tradizione europea, inclusa quella che i nazisti avevano distrutto o deformato, e portare alla superficie tutto ciò che era rimasto sepolto. E tra le cose sepolte più in profondità, scoprì la mistica ebraica.

L'incontro con la Kabbalah

L'interesse di Kiefer per la tradizione cabalistica non è esornativo né appropriativo nel senso degradato del termine: è il tentativo di un tedesco di avvicinarsi alla tradizione che il suo paese ha voluto

cancellare, di impararne la lingua prima che scompaia del tutto.

La Kabbalah gli offre qualcosa che la tradizione cristiana europea, con il suo peso di complicità storica, non può offrirgli: un sistema di pensiero in cui il linguaggio è creazione, in cui le lettere dell'alfabeto sono forze cosmiche, in cui la realtà è fatta di livelli nascosti che l'iniziato può penetrare attraverso la contemplazione. Ma soprattutto: una tradizione che è sopravvissuta alla distruzione, che ha attraversato l'espulsione dalla Spagna, i pogrom dell'Europa orientale, la Shoah, e che continua a generare senso.

Il concetto che più lo ha affascinato è lo *Tzimtzum* di Isaac Luria: l'idea che Dio si sia "contratto" per fare spazio alla creazione, creando un vuoto in cui il mondo potesse esistere. E lo *Shevirat HaKelim*, la "rottura dei vasi": i recipienti che dovevano contenere la luce divina si sono spezzati, i frammenti si sono dispersi nel mondo, e il compito dell'umanità (*Tikkun Olam*, riparazione del mondo) è raccoglierli.

Piombo, cenere, paglia: i materiali del Golem

Se si vuole capire Kiefer bisogna partire dai materiali. I suoi quadri non sono fatti di pittura su tela: sono fatti di piombo, cenere, polvere di vetro, paglia, sabbia, filo di ferro, bitume, terra, oro. Sono oggetti pesanti, fisici, che sembrano resistere alla loro natura di immagini, che sembrano voler essere materia più che rappresentazione.

Questa materialità non è tecnica: è filosofica. Il piombo è il metallo dell'alchimia, quello che deve essere trasformato in oro. La cenere è ciò che rimane dopo il fuoco, dopo la distruzione, dopo i crematori, dopo la fine. La paglia è il materiale più fragile, più facile da incendiare. E l'argilla, l'argilla del Golem, è implicita in tutto: la materia bruta che riceve forma, che può essere animata dalla parola, che può tornare alla polvere.

I suoi *Bleibücher*, i "libri di piombo", sono forse l'oggetto più emblematico di questa poetica. Libri enormi, fatti di lastre di piombo, che non si possono aprire agevolmente, che portano iscrizioni in ebraico e in tedesco, che contengono fotografie, immagini, frammenti di testo. Libri che pesano come lapidi. Libri che sembrano sepolture. E tuttavia sono libri: oggetti fatti per portare parole, per trasmettere sapere. Il sapere di Kiefer è pesante come il piombo, non può essere sfogliato con disinvoltura.

La Rottura dei Vasi

L'opera di Kiefer che dialoga più direttamente con la tradizione del Golem è *Breaking of the Vessels* (1990), la grande installazione realizzata per il Jewish Museum di New York. Una libreria di piombo alta sei metri, con libri di piombo sugli scaffali, vetro rotto sul pavimento, i vasi spezzati dello *Shevirat HaKelim*. La luce divina che si è dispersa nel mondo attraverso la rottura.

È un'opera che fa esattamente quello che fa il Golem nella tradizione cabalistica: materializza un atto linguistico. Lo *Shevirat HaKelim* non è una storia, è una struttura cosmica, una spiegazione di come funziona la realtà. E Kiefer lo trasforma in una scultura che puoi attraversare, intorno alla quale puoi camminare, che occupa lo stesso spazio fisico in cui stai tu.

Come Rabbi Loew che impasta l'argilla e pronuncia le combinazioni di lettere, Kiefer assembla materiali e costruisce forme che portano in sé le tracce di un sapere antico. La differenza è che Kiefer non pretende di animare niente: sa che i vasi si sono rotti, che la luce si è dispersa, che il *Tikkun*, la riparazione, è un compito senza fine.

Celan e la parola bruciata

Non si può parlare di Kiefer senza parlare di Paul Celan, il poeta di lingua tedesca nato in Romania, sopravvissuto all'internamento nazista, autore di *Todesfuge* ("Fuga di morte"), la più grande poesia nata dalla Shoah. Celan e Kiefer non si sono mai incontrati (Celan morì nel 1970; Kiefer era un giovane artista all'inizio della carriera), ma il dialogo tra i due attraversa decenni di pittura.

Kiefer ha dedicato a *Todesfuge* numerosi cicli di opere: grandi tele che riproducono i versi della poesia, paesaggi bruciati con le parole di Celan scritte nel fumo, figure che emergono e scompaiono nel nero e nel grigio. La parola di Celan, che era già una parola bruciata, una parola che portava nel proprio corpo la cicatrice di ciò che descriveva, diventa in Kiefer materia visiva, peso fisico, lettera scritta sull'argilla.

C'è in questo un'operazione schiettamente cabalistica: riportare la parola alla sua densità originaria, trattarla non come descrizione ma come presenza, non come testo ma come *shem*. La poesia di Celan, nelle tele di Kiefer, non è una citazione, è un nome scritto sulla fronte di qualcosa che altrimenti resterebbe senza volto.

Il posto di Kiefer in questo libro

Hugo Steiner-Prag aveva creato il volto visivo del Golem nel 1915: lo aveva estratto dalla leggenda praghese e gli aveva dato una forma che il Novecento non avrebbe più dimenticato. Anselm Kiefer, sessant'anni dopo, non disegna il Golem, lavora con i materiali del Golem, con le lettere del Golem, con le domande del Golem.

Il suo contributo non è un'immagine del Golem ma un'interrogazione sui materiali: cosa rimane quando la creatura torna alla polvere? Cosa succede alle lettere quando il nome viene cancellato? Kiefer lavora nei luoghi dove il nome si cancella, nelle ceneri, nel piombo, nel vetro rotto. E in quei luoghi cerca, con la stessa ostinazione del mistico medievale che combinava le lettere del *Sefer Yetzirah*, qualcosa che assomigli alla luce.

C'è anche una dimensione etica che distingue Kiefer da tutti gli altri artisti: è il solo che lavora dal lato del colpevole. Non è il rabbino che crea il Golem per proteggere la comunità, è il discendente di chi ha cercato di distruggerla. La sua Kabbalah è una Kabbalah di riparazione: non *Tikkun* come conquista mistica, ma come debito impagabile che si trasforma, lentamente, in opera.

Niki de Saint Phalle: il Golem che custodisce

Il Golem che custodisce

Come un'artista franco-americana ha riportato il Golem a Gerusalemme e lo ha trasformato da mostro in rifugio

Le Nanas e la forza della gioia

Niki de Saint Phalle (1930–2002) è una delle figure più originali dell'arte del Novecento, e una di quelle più difficili da collocare nelle categorie critiche consuete. Francese di nascita, americana di formazione, artista autodidatta, performer degli anni Sessanta, scultrice monumentale, creatrice di parchi e di sogni: de Saint Phalle ha attraversato l'arte contemporanea come una forza della natura, senza mai chiedere il permesso a nessuna corrente o scuola.

Le sue *Nanas*, quelle grandi figure femminili rotonde, colorate, danzanti, che riempiono piazze e musei in tutto il mondo, sono l'opposto dell'arte del suo tempo: non fredde, non concettuali, non angosciate. Sono grandi, pesanti, piene, festose. Portano colori impossibili. Ballano. E sotto quella gioia apparente c'è qualcosa di più

serio: la rivendicazione di un corpo femminile che non sia né oggetto né vittima, ma forza, pienezza, presenza irriducibile.

Gerusalemme, 1972: il Golem torna a casa

Nel 1972, Niki de Saint Phalle installò a Gerusalemme una scultura che non assomigliava a nulla di ciò che aveva fatto prima, o almeno così sembrava. Si chiamava *Golem*. Era una creatura enorme, colorata come le Nanas ma più oscura nella forma: una testa triforcuta, un corpo massiccio, bocche aperte che servivano da scivolo. Era costruita per essere abitata dai bambini, per essere scalata, percorsa dall'interno, attraversata come si attraversa un mostro che si è trasformato in casa.

Il luogo è il parco Rabinovich, nel quartiere di Kiryat HaYovel, a Gerusalemme, dove l'opera è conosciuta come HaMifletzet, il Mostro. La città in cui Rabbi Loew non visse mai, ma dalla quale la tradizione che lo aveva generato aveva avuto origine. Il Golem praghese era stato creato per proteggere la diaspora: ora, a quattro secoli di distanza, la creatura tornava alla fonte, nella città che era il cuore simbolico dell'ebraismo mondiale.

C'è in questa collocazione geografica un'ironia potente e commovente. La leggenda del Golem era nata come risposta alla persecuzione: il protettore creato quando la protezione umana non bastava. De Saint Phalle porta il Golem a Gerusalemme: un luogo in cui la comunità ebraica era tornata e stava costruendo la propria autonomia. La creatura protettrice torna al luogo di cui non aveva mai potuto essere protettrice, e vi si installa come gioco.

Il mostro diventa rifugio

Nella leggenda, il Golem è una presenza che spaventa. È grande, potente, incapace di parola e di grazia. Anche quando protegge, la sua protezione ha qualcosa di minaccioso: è la forza bruta al servizio di un ordine che non capisce. I bambini del ghetto praghese, nelle versioni più cupe della leggenda, tenevano la distanza dalla creatura di argilla.

Il Golem di de Saint Phalle rovescia tutto questo. I bambini di Gerusalemme ci giocano sopra. Ci entrano dentro dalla bocca aperta e scendono lungo la schiena come su uno scivolo. La creatura non li minaccia: li accoglie. Il mostro è diventato rifugio.

Questo ribaltamento ha una radice precisa nella poetica di de Saint

Phalle: tutta la sua opera è costruita intorno all'idea che le figure che spaventano, i mostri, le streghe, le figure della paura, possano essere restituite alla loro natura originaria di guardiani. La paura è spesso il modo in cui le culture codificano la forza che non sanno controllare. De Saint Phalle prende quella forza e la colora, la arrotonda, la rende percorribile. Non cancella il pericolo: lo trasforma in gioco.

La creazione al femminile

C'è un'altra dimensione del Golem di de Saint Phalle che vale la pena esplorare: è un'opera fatta da una donna. Come il Golem di Marge Piercy, che aveva trasformato il creatore maschio in una nonna scienziata, e come quello di Cynthia Ozick, in cui una funzionaria ebrea di mezza età anima la propria creatura dalla terra di Central Park, la creatura di de Saint Phalle ribalta la tradizione patriarcale della leggenda: non è il Rabbi, il saggio maschio, il depositario del sapere esoterico, a plasmare questa argilla. È un'artista donna, che usa colori invece di lettere, che costruisce per essere percorsa invece di essere obbedita.

Le sue Nanas erano già, in un certo senso, dei Golem: grandi creature costruite con materiali sintetici, animate da una presenza che eccedeva la loro materialità, capaci di generare emozioni fortissime in chi le incontrava. Il Golem di Gerusalemme porta questa poetica nel territorio esplicito della leggenda, e la trasforma dall'interno.

Il *Giardino dei Tarocchi* come parallelo

Non è un caso che, negli stessi anni in cui realizzava il Golem di Gerusalemme, de Saint Phalle stesse progettando quello che sarebbe diventato il suo progetto più ambizioso: il *Giardino dei Tarocchi* a Garavicchio, in Toscana, inaugurato nel 1998 dopo quasi vent'anni di lavoro. Un parco di sculture monumentali ispirate alle figure dei Tarocchi, La Torre, L'Imperatrice, La Papessa, Il Diavolo, costruite in cemento e ricoperte di mosaici colorati, alcune grandi abbastanza da contenere ambienti abitabili.

Il *Giardino dei Tarocchi* è anch'esso un universo di creature artificiali animate dall'intenzione del loro creatore: figure archetipiche che prendono corpo fisico, che occupano lo spazio, che creano intorno a sé un campo di significato che va oltre la loro materialità. Dove il Rabbi Loew usava le lettere del *Sefer Yetzirah*, de Saint Phalle usava i simboli dei Tarocchi, un altro alfabeto arcano, un altro sistema di segni che pretende di contenere la struttura del reale.

Il posto di de Saint Phalle in questo libro

Niki de Saint Phalle porta in queste pagine qualcosa che nessun altro autore porta: la gioia. Non l'ironia di Borges, non la malinconia di Leivick, non l'angoscia di Wiesel, non il peso di Kiefer. La gioia, quella specifica, irriducibile forma di pienezza che si può sentire solo quando si capisce che il mostro non fa così paura come sembrava.

E porta anche un cambiamento geografico che è anche simbolico: il Golem esce da Praga, esce dall'Europa, torna a Gerusalemme. Torna, almeno in forma di scultura, nella città da cui tutta la tradizione che lo ha generato aveva preso avvio. Non è più il protettore della diaspora: è il guardiano di chi è tornato.

I bambini che giocano dentro la bocca del suo Golem non sanno niente di Rabbi Loew, del *Sefer Yetzirah*, delle lettere ebraiche che animano l'argilla. Ma il gesto che compiono, attraversare il corpo di una creatura potente e uscirne dall'altro lato, è lo stesso gesto che la tradizione cabalistica descriveva come il cuore dell'esperienza mistica: entrare nella creatura per comprenderne la struttura, e uscirne trasformati.

Parte Quinta: I maestri

Gershom Scholem: lo studioso che ha restituito il Golem alla storia

Lo studioso che ha restituito il Golem alla storia

Come un erudito tedesco emigrato a Gerusalemme ha trasformato la mistica ebraica in oggetto di studio rigoroso, e ha reso possibile tutto il resto

Il giovane tedesco che scelse il mistico

Gershom Scholem (1897–1982) nacque a Berlino in una famiglia ebraica assimilata, esattamente il tipo di famiglia che nella Germania imperiale guardava alla tradizione mistica ebraica come a un residuo imbarazzante del passato preindustriale. Suo padre era un tipografo borghese, fiero della propria integrazione nella cultura tedesca; i suoi fratelli scelsero percorsi convenzionali. Scholem scelse la Kabbalah.

Fu una scelta radicale, quasi rivoluzionaria. Alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento, la mistica ebraica era considerata dagli studiosi seri, compresi gli studiosi ebrei, una raccolta di superstizioni, di magia popolare, di fantasia irrazionale che non meritava la dignità dell'analisi accademica. Scholem decise il contrario: che la Kabbalah era un sistema di pensiero coerente, originale e profondo, che meritava lo stesso rigore filologico che si applicava ai testi greci o latini. E dedicò tutta la sua vita a dimostrarlo.

Le grandi correnti e il Golem

L'opera fondamentale di Scholem è *Le grandi correnti della mistica ebraica* (1941), un volume imponente che traccia la storia della tradizione mistica ebraica dalla tarda antichità alla modernità, con capitoli dedicati alla Merkavah, alla Kabbalah provenzale e spagnola, allo Zohar, al sabatianesimo, al chassidismo. È uno dei libri più importanti del Novecento per chi vuole capire la tradizione ebraica nella sua profondità.

Il Golem compare in Scholem non come protagonista ma come tema trasversale, una figura che attraversa secoli di pensiero mistico e che,

in un celebre saggio del 1960 intitolato *The Idea of the Golem* (poi raccolto in *On the Kabbalah and Its Symbolism*), riceve il trattamento monografico che merita. In questo saggio Scholem fa qualcosa che nessuno aveva fatto prima con la stessa precisione: distingue tra il Golem come pratica mistica e il Golem come leggenda narrativa.

L'esperienza estatica contro la leggenda popolare

La distinzione che Scholem introduce è fondamentale per comprendere tutto quello che questo libro ha messo insieme. Nelle fonti più antiche, quelle talmudiche e quelle dei mistici medievali come Eleazar di Worms, la creazione del Golem non è un racconto: è un rituale. Il mistico che impasta l'argilla e pronuncia le combinazioni di lettere del *Sefer Yetzirah* non sta compiendo un'azione tecnica ma un'azione estatica: si avvicina alla struttura profonda della realtà, tocca il momento della creazione originaria, vive un'esperienza mistica intensa e trasformante.

Il Golem in questo contesto è il risultato visibile di un'esperienza interiore, quasi un effetto collaterale della transe mistica piuttosto che lo scopo primario del rituale. Scholem mostra come nelle fonti più antiche il Golem non abbia una funzione pratica (non protegge la comunità, non porta acqua, non fa commissioni): è semplicemente la prova che il rito è riuscito, che il saggio ha davvero toccato la struttura del reale attraverso le lettere.

Solo più tardi, nei secoli XVI e XVII, nelle leggende praghesi su Rabbi Loew, il Golem diventa uno strumento con una funzione pratica. La trasformazione, mostra Scholem, è avvenuta nel passaggio dall'esperienza mistica privata alla leggenda narrativa pubblica: il Golem ha perso la sua dimensione estatica e ha guadagnato una trama.

Il rigore che apre la porta alla meraviglia

La grandezza di Scholem come studioso sta nella capacità di essere filologicamente rigoroso senza perdere il senso della profondità di quello che studia. Non è un positivista che riduce la mistica a folklore, né un credente che sospende il giudizio critico di fronte al sacro. È qualcosa di più raro: uno studioso che rispetta il proprio oggetto di studio abbastanza da non semplificarlo.

Questa posizione ha avuto conseguenze enormi per tutto quello che segue. Senza Scholem, Borges non avrebbe avuto la Kabbalah

filologicamente affidabile che lo ha affascinato. Senza Scholem, Eco non avrebbe avuto le basi storiche per la sua semiotica del Golem. Senza Scholem, Ripellino non avrebbe avuto gli strumenti per intrecciare la leggenda praghese con la storia intellettuale ebraica. Scholem è il fondamento nascosto su cui poggia la maggior parte delle rielaborazioni moderne del Golem.

Gerusalemme e Berlino: il doppio esilio

Scholem emigrò in Palestina nel 1923, prima ancora dell'ascesa del nazismo, per scelta ideologica sionista. Costruì la sua carriera accademica all'Università Ebraica di Gerusalemme, dove insegnò per decenni e dove creò il primo dipartimento universitario dedicato allo studio della mistica ebraica. La tradizione cabalistica, che aveva studiato nei manoscritti delle biblioteche europee, diventò materia di insegnamento accademico in Israele.

C'è in questo percorso una struttura quasi cabalistica: Scholem porta la tradizione esoterica da un esilio (la dispersione della mistica ebraica nell'Europa medievale) a un altro luogo (la Palestina mandataria, poi lo Stato di Israele), la sottrae all'oblio, le dà nuova vita. È, in un senso molto laico e molto serio, un atto di animazione. Scholem ha scritto il nome sulla fronte della Kabbalah, e la Kabbalah ha ripreso a camminare.

Gustav Meyrink: la Praga che non finisce di sognare

La Praga che non finisce di sognare

Il banchiere che divenne mistico, il romanzo che trasformò una leggenda in letteratura moderna e una città in mito

Il banchiere e la crisi mistica

Gustav Meyrink (1868–1932) è uno degli autori più singolari di questo libro, e uno dei meno facili da inquadrare. Nato a Vienna come Gustav Meyer (figlio illegittimo di un aristocratico, ministro del Württemberg, e di un'attrice), visse a Praga per molti anni come banchiere, una vita borghese e rispettabile che nascondeva un'esistenza interiore straordinariamente tumultuosa. A ventiquattro anni, in preda a una crisi esistenziale, fu sul punto di togliersi la vita. Qualcuno che non conobbe mai bussò alla sua porta e gli consegnò un opuscolo di letteratura occulta. Meyrink lo aprì e decise di non morire.

Da quel momento la sua vita cambiò direzione: abbandonò progressivamente la banca, si avvicinò alla teosofia, al buddismo tibetano, allo yoga, alla Kabbalah, all'alchimia, al vasto universo dell'esoterismo europeo di fine Ottocento che mescolava tradizioni orientali e occidentali in combinazioni spesso arbitrarie ma sempre appassionate. Praga, con la sua stratificazione di storie, il ghetto ebraico, il Rodolfo II alchimista, i labirinti del quartiere medievale, divenne il luogo fisico in cui questa ricerca interiore si incarnava.

Il romanzo come mappa interiore

Il Golem (1915) è il romanzo più famoso di Meyrink, ma è difficile descriverlo senza distorcerlo. Non è un romanzo nel senso classico del termine, non ha una trama lineare, non ha un protagonista il cui arco di trasformazione sia chiaro, non ha un finale che risolva le domande che ha aperto. È più simile a un sogno con struttura di romanzo: le scene si succedono con una logica onirica, i personaggi entrano ed escono senza preavviso, il confine tra il sogno e la veglia del protagonista non è mai sicuro.

Il protagonista Athanasius Pernath è un tagliatore di gemme che vive nel ghetto praghese con un'identità incerta e frammentata: non ricorda il proprio passato, ha momenti di vuoto e di allucinazione, si trova coinvolto in eventi che non capisce. Il Golem appare nel romanzo non come personaggio ma come presenza ricorrente: ogni trentatré anni, un uomo dalla faccia piatta e inespressiva attraversa le strade del ghetto e poi scompare in un vicolo senza uscita. È la memoria del ghetto che si fa corpo, o forse è l'inconscio collettivo della città che emerge periodicamente alla superficie.

Il ghetto come labirinto dell'anima

La vera originalità di Meyrink non è nella trama ma nella costruzione dello spazio. Il ghetto praghese del romanzo non è un luogo geografico: è una proiezione dell'interiorità. Le strade si moltiplicano in direzioni impossibili, le case sembrano animate, i vicoli portano a destinazioni che cambiano ogni volta. Chi conosce Praga riconosce i luoghi, la Sinagoga Vecchia-Nuova, il Cimitero Ebraico, le stradine del Josefov, ma li riconosce trasformati, come se li vedesse attraverso un vetro deformante.

Questa trasformazione è consapevole e programmatica: Meyrink usa il ghetto come altri scrittori usano i sogni, come Kafka userà il tribunale e il castello, come spazio simbolico in cui le leggi della logica

ordinaria non funzionano, in cui le relazioni tra le cose obbediscono a una logica diversa, in cui la realtà interiore e la realtà esterna si confondono fino a diventare indistinguibili. Il Golem non è fuori di noi: è dentro di noi, è la nostra ombra, è la parte di noi che non riconosciamo.

L'esoterismo come sincretismo

Meyrink era un lettore vorace dell'esoterismo europeo, ma non era un ortodosso di nessuna tradizione. Mescola nel romanzo elementi cabalistici, elementi alchemici, concetti teosofici, intuizioni buddiste, senza preoccuparsi della coerenza interna del sistema. Il risultato è un'atmosfera, non una dottrina: qualcosa che sembra profondo anche quando è vago, che suggerisce senza spiegare, che evoca senza definire.

Questa vaghezza è stata criticata dagli studiosi seri della tradizione cabalistica, Scholem, tra gli altri, aveva una certa diffidenza per il modo in cui la mistica ebraica veniva appropriata dall'esoterismo borghese europeo. Ma è anche la ragione per cui il romanzo di Meyrink ha funzionato come testo letterario: non è un trattato, è un sogno. E i sogni non devono essere coerenti per essere profondi.

L'eredità: Praga come mito letterario

Il contributo più duraturo di Meyrink alla tradizione del Golem non è la sua interpretazione della leggenda, che è mediata, sincretica, spesso arbitraria, ma la sua costruzione di Praga come luogo mitico. Prima di Meyrink, Praga era una città con una leggenda. Dopo Meyrink, Praga è la leggenda. È diventata il luogo per eccellenza del mistero europeo, la città in cui il razionale e l'irrazionale coesistono senza che nessuno dei due prevalga mai definitivamente.

Questa costruzione mitica ha influenzato profondamente Kafka (che pur non citando mai Meyrink abita lo stesso spazio concettuale), Ripellino (che nella sua *Praga Magica* esplora consapevolmente l'eredità meyrinkiana), e tutti i visitatori, letterari e fisici, che da allora hanno cercato a Praga qualcosa che va al di là del turismo. Il Golem che Meyrink ha costruito nel 1915 cammina ancora nelle strade della città, ogni trentatré anni, come nel romanzo. Solo che forse l'intervallo si è accorciato.

Isaac Bashevis Singer: il narratore e il suo Golem

Il narratore e il suo Golem

L'ultimo grande scrittore yiddish, la lingua dell'esilio, e il Golem come atto di resistenza contro l'oblio

Un mondo saturo di meraviglie

Per capire il Golem di Isaac Bashevis Singer (1904–1991) bisogna prima capire il mondo da cui viene, un mondo che la maggior parte dei lettori contemporanei conosce solo come perdita, come assenza, come fotografia ingiallita. Singer nacque in una famiglia di rabbini nella Polonia zarista, crebbe nell'universo del chassidismo ashkenazita dove il soprannaturale non era un'eccezione ma una presenza quotidiana: demoni nelle latrine, spiriti nei pozzi, dibbuk che prendevano possesso dei corpi, angeli che consigliavano i saggi nei sogni.

Questo non era folklore nel senso degradato del termine, storie per bambini, credenze primitive da superare con l'istruzione moderna. Era un sistema cosmologico coerente in cui il mondo visibile e il mondo invisibile si intersecavano continuamente, in cui ogni azione umana aveva ricadute nell'ordine spirituale, in cui le lettere ebraiche non erano solo simboli ma forze reali. In questo universo, il Golem di Rabbi Loew non era una leggenda medievale: era una storia vera, o almeno possibile, o almeno del tipo delle cose che possono succedere.

Lo yiddish come scelta etica

Singer scrisse sempre in yiddish, anche dopo aver vissuto per decenni a New York, anche dopo aver vinto il Nobel nel 1978, anche sapendo che i suoi lettori naturali si stavano riducendo di anno in anno. Questa scelta non era nostalgia né conservatorismo: era un atto etico deliberato. Nel suo discorso di accettazione del Nobel, Singer difese lo yiddish con parole che suonano come un manifesto: «Yiddish non ha ancora detto la sua ultima parola. Contiene tesori che non sono stati ancora rivelati agli occhi del mondo.»

Lo yiddish era la lingua in cui era stata raccontata la leggenda del Golem per secoli, non in forma letteraria, ma in forma orale, nelle case, nelle sinagoghe, nelle botteghe degli shtetl dell'Europa orientale. Quando Singer scrive il suo *Golem* (1982), sceglie di farlo in quella lingua non nonostante la sua marginalità, ma a causa di essa. Scrivere in yiddish nel 1982 era affermare che quella lingua, e il mondo che la parlava, non era finita, non si era dissolta nell'aria dei campi di

sterminio.

La narrazione come atto di conservazione

Il Golem di Singer non è un'opera sperimentale né un'interpretazione filosofica: è un racconto. Singer narra la leggenda di Rabbi Loew con la semplicità e la precisione del narratore orale che conosce la storia così bene da poterla raccontare senza sforzo, senza ornamenti superflui, con quella naturale economia che è il privilegio dei narratori nati. La storia ha inizio, svolgimento e fine. I personaggi sono concreti, le situazioni sono plausibili nell'universo della leggenda, il Golem è una creatura reale e pesante, non un simbolo.

Questa semplicità narrativa è, in Singer, una scelta sofisticata. Poteva scrivere un Golem più complesso, più simbolico, più moderno, come Leivick, come Ozick, come Chabon. Non lo fa. Rimane fedele alla forma del racconto orale, alla struttura della storia che si trasmette di bocca in bocca. Perché questa fedeltà non è conservatorismo letterario: è il riconoscimento che la potenza della leggenda sta nella sua forma originaria, che le elaborazioni moderne ne colgono aspetti importanti ma ne perdono anche qualcosa di essenziale.

Il mondo dei demoni e il Golem

Il Golem non è un caso isolato nell'universo narrativo di Singer: è parte di un catalogo di esseri soprannaturali che popolano tutta la sua opera. I suoi racconti, raccolti in volumi come *Gimpel l'idiota*, e i suoi romanzi, da *Il mago di Lublino* a *Nemici, una storia d'amore*, sono abitati da dibbuk, demoni, folletti, fantasmi, spiriti che tornano dai morti per affari incompiuti. In questo catalogo, il Golem è un caso particolare: non è uno spirito che viene dall'aldilà, ma una creazione che viene da qui, da questa terra, da questa argilla. È, in qualche modo, il più umano dei soprannaturali di Singer.

Questa collocazione è rilevante: nel mondo di Singer, la frontiera tra il naturale e il soprannaturale è porosa, non perché il soprannaturale sia un'invenzione poetica, ma perché il mondo è davvero così, davvero popolato di forze che la razionalità moderna ha deciso di non vedere. Il Golem è possibile nello stesso senso in cui è possibile un dibbuk: non perché Singer creda ingenuamente alla magia, ma perché la sua narrativa opera in un universo in cui la realtà ha più strati di quanti ne veda chi guarda solo la superficie.

Il Nobel e il silenzio del mondo yiddish

Il Nobel del 1978 fu, per Singer, un riconoscimento straordinario ma anche amaro. Straordinario perché arrivava a uno scrittore che aveva sempre scritto in una lingua morente, per un pubblico sempre più piccolo, senza mai cedere alla tentazione dell'inglese o del successo facile. Amaro perché arrivava trent'anni dopo la distruzione del mondo che aveva nutrito quella letteratura.

Chi avrebbe dovuto leggere Singer, gli abitanti degli shtetl polacchi, i fedeli delle sinagoghe di Varsavia, i lettori dei giornali yiddish di New York che erano stati il suo pubblico naturale, erano morti o stavano morendo. I loro figli e nipoti parlavano inglese o ebraico. Lo yiddish sopravviveva nelle università, nei centri di ricerca, nelle biblioteche, ma non nelle case, non per la strada, non come lingua viva che porta con sé una cultura intera.

Singer lo sapeva. E continuava a scrivere. Il Golem che costruì nel 1982 era anche questo: un essere animato dalla lingua dei morti, che cammina nel mondo dei vivi portando sulla fronte il nome di un mondo scomparso. Ikh bin do, sono qui. Sono esistito. Non ho lasciato che si cancellasse la prima lettera.

Umberto Eco: il Golem come macchina semiotica

Il Golem come macchina semiotica

Quando il semiologo più famoso d'Italia incontra la tradizione cabalistica e scopre che il Golem è l'antenato di ogni macchina che pensi

Il semiologo e il mistico

Umberto Eco (1932–2016) è l'unico autore di questo libro che non ha mai scritto sul Golem in senso narrativo: non lo ha raccontato, non lo ha romanzato, non lo ha animato sulla pagina. Lo ha analizzato. Con la precisione del semiologo, la curiosità enciclopedica del medievalista, e l'ironia del narratore che sa che anche l'analisi è una forma di narrazione, Eco ha affrontato il Golem da angolazioni diverse nel corso di trent'anni, e ogni volta ha trovato qualcosa di nuovo.

Il punto di accesso principale è *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea* (1993), dove Eco dedica un capitolo alla Kabbalah e alla tradizione del Golem come momento cruciale nella storia europea del linguaggio. Ma il Golem ritorna anche in *Kant e l'ornitorinco*

(1997), dove viene usato come caso-limite nella discussione sull'intenzionalità, e in interventi e saggi sparsi in cui Eco torna periodicamente sulla figura come su un problema irrisolto che continua a sfidarlo.

La lingua che non descrive ma costituisce

Il punto di partenza di Eco è storico e filosofico: nella tradizione del pensiero europeo, la lingua è sempre stata intesa come strumento di descrizione. Le parole rappresentano le cose, le indicano, le nominano, ma le cose esistono indipendentemente dalle parole che le descrivono. La lingua è convenzionale, arbitraria, dipendente dalla comunità che la usa.

La Kabbalah propone qualcosa di radicalmente diverso: le lettere ebraiche non descrivono la realtà, la costituiscono. Non sono etichette apposte su oggetti preesistenti, ma le forze che tengono insieme gli oggetti stessi. In questo sistema, che Eco rintraccia con precisione filologica nel *Sefer Yetzirah* e nei suoi commentari, il linguaggio non è posteriore alla realtà: è la realtà. O meglio: la realtà è una forma di linguaggio, e chi conosce le regole di quel linguaggio può manipolare la realtà stessa.

Da questa premessa deriva la possibilità teorica del Golem: se combino le lettere nel modo giusto, non sto descrivendo la vita, sto producendo la vita. È la realizzazione pratica, o almeno la tentazione pratica, della tesi che il linguaggio è creazione, non rappresentazione.

Il Golem senza intenzionalità

In *Kant e l'ornitorinco*, Eco avvicina il Golem da un'angolazione diversa: quella della filosofia della mente e della fenomenologia. Il Golem, sostiene Eco, è la figura che manca di intenzionalità, di quella struttura fondamentale della coscienza che consiste nel "puntare verso" qualcosa, nell'essere sempre coscienza-di-qualcosa.

Il Golem esegue ordini, compie azioni, si muove nello spazio, ma non intende fare niente. Non ha scopi, non ha desideri, non ha paure. Non è coscienza: è comportamento. Ed è precisamente questa assenza che, per Eco, lo rende filosoficamente interessante: il Golem mostra per contrasto cosa sia davvero la coscienza umana. È come un esperimento mentale realizzato in argilla, il caso-limite che illumina la norma.

L'assenza di intenzionalità nel Golem è anche la risposta cabalistica alla domanda se il Golem abbia un'anima: no, non ce l'ha, perché l'anima è precisamente quella struttura che punta verso Dio, che ha scopi, che desidera la propria perfezione. Il Golem è un corpo perfettamente funzionante senza la struttura intenzionale che lo farebbe essere un soggetto.

Il Golem e l'intelligenza artificiale

Il contributo più originale e più profetico di Eco è il collegamento sistematico tra il Golem e l'intelligenza artificiale. Eco è tra i primi intellettuali italiani, e tra i pochi nel mondo, a cogliere con precisione la struttura comune tra la tradizione cabalistica e il sogno informatico: entrambi si basano sull'idea che la realtà sia computabile, che esista un livello formale, lettere, simboli, bit, al quale la realtà è riducibile, e che chi padroneggia quel livello formale possa produrre comportamenti che sembrano intelligenti.

Il parallelo che Eco traccia è preciso: un programma di computer non capisce quello che fa, esegue istruzioni, produce output, risponde a input, esattamente come il Golem esegue ordini senza capirli. La questione se un programma di computer "pensi davvero" è la stessa questione dei rabbini medievali sul Golem: ha un'anima? ha intenzionalità? o è solo un meccanismo molto sofisticato che simula la comprensione?

Eco scriveva queste cose negli anni Novanta, prima dell'esplosione dell'intelligenza artificiale generativa. Ma il dibattito contemporaneo sull'IA, è cosciente? ha intenzioni? può soffrire?, è esattamente il dibattito che lui aveva anticipato. E la sua risposta, che il Golem non ha intenzionalità, e che questa assenza è la differenza fondamentale tra la macchina e l'essere umano, è ancora la risposta più precisa e più difficile da confutare.

Il labirinto e il Golem

C'è un'ultima connessione che vale la pena segnalare: il Golem si muove in uno spazio che con Eco chiameremmo un labirinto, non nel senso del labirinto di Creta, ma nel senso della rete rizomatica, dello spazio in cui ogni punto è connesso a ogni altro punto senza che ci sia un centro o una periferia. Il ghetto praghese di Meyrink è un labirinto in questo senso: non ha una struttura gerarchica, non ha un punto di arrivo, non ha una via d'uscita garantita.

Eco ha dedicato molto della sua riflessione teorica ai labirinti, come strutture narrative, come metafore enciclopediche, come modelli di come funziona la conoscenza. Il Golem nel labirinto è l'essere che si muove in uno spazio che non può comprendere: segue le istruzioni, percorre i percorsi indicati, ma non ha la mappa del labirinto nella sua mente. Non sa dove va, sa solo come procedere. È la condizione di ogni sistema formale: sa come, ma non sa perché.

Angelo Maria Ripellino: Praga come Golem

Praga come Golem

Il poeta-slavista che ha trasformato una città in organismo vivente e ha visto nel Golem il simbolo di ogni creazione artistica

Lo slavista che si perdette in Praga

Angelo Maria Ripellino (1923–1978) è uno di quegli autori che si possono amare profondamente e conoscere poco, almeno fuori dall'Italia, e spesso anche dentro. Slavista di formazione, studioso di Majakovskij e Čechov, traduttore di Blok e di decine di poeti russi e cechi, poeta lui stesso in una lingua italiana che sapeva farsi barocca e lieve a seconda del bisogno, Ripellino fu anche, e forse soprattutto, il più grande scrittore italiano di Praga.

Non era praghese. Nacque a Palermo, visse a Roma, insegnò slavistica all'Università La Sapienza per trent'anni. Ma Praga lo ossessionò per tutta la vita, con quella intensità che solo le città-mito sanno suscitare negli stranieri che le attraversano e non riescono più a uscirne. Ci tornò molte volte, lesse tutto ciò che era stato scritto su di essa, intervistò scrittori cechi, imparò la lingua. E nel 1973 pubblicò *Praga Magica*, un libro che è tante cose insieme: saggio storico, guida letteraria, poema in prosa, meditazione sulla morte e sulla cultura.

Praga Magica: il libro che non si può classificare

Praga Magica ha una struttura che sfida la classificazione. Non è un saggio con una tesi centrale, non è una guida turistica, non è una storia letteraria. È più simile a una flânerie intellettuale, un vagabondaggio attraverso secoli di storia praghese, seguendo il filo di un'ossessione piuttosto che un piano razionale. Ripellino si sposta da Rodolfo II a Kafka, dagli alchimisti del Cinquecento agli scrittori tedeschi dell'Ottocento, dal ghetto ebraico alle avanguardie ceche del

Novecento, con un ritmo che assomiglia a quello di una conversazione tra persone che si capiscono senza bisogno di spiegare tutto.

Il Golem è uno dei fili conduttori del libro, non il solo, non il principale, ma uno dei più persistenti. Ripellino lo insegue nelle sue varianti, nelle sue fonti, nelle sue rielaborazioni letterarie (Meyrink, naturalmente, ma anche fonti più oscure, testi yiddish e cechi che il lettore medio non conosce). Lo colloca nel contesto della comunità ebraica praghese, della sua storia secolare, delle sue relazioni con il potere cristiano circostante. Lo usa come chiave per aprire porte che portano sempre a nuove stanze.

Praga come creatura vivente

La tesi centrale di Ripellino, se si può chiamare tesi qualcosa che è più intuizione poetica che argomento razionale, è che Praga sia essa stessa un Golem. Una città costruita da mani umane attraverso secoli di lavoro e di intenzione, animata da qualcosa che non è riducibile alla somma delle sue pietre, capace di sopravvivere alle catastrofi che avrebbero distrutto qualsiasi cosa meno resistente.

Il ghetto ebraico è stato demolito alla fine dell'Ottocento, Ripellino piange quella demolizione con la stessa intensità con cui piange le vittime dei pogrom. Il quartiere tedesco di Praga è scomparso con l'espulsione dei Sudeti. L'impero asburgico è finito nel 1918. I nazisti hanno distrutto la comunità ebraica. Il comunismo ha soffocato la cultura ceca per quarant'anni. Eppure Praga è ancora lì, con il suo castello, le sue guglie gotiche, le sue strade medievali, la sua aria di città che ha visto tutto e non ha dimenticato niente. Come il Golem che dorme nella soffitta della sinagoga, pronto a essere risvegliato quando sarà necessario.

La prosa come specchio del tema

Una delle cose più straordinarie di *Praga Magica* è che la prosa di Ripellino assomiglia al tema che descrive. Ha la stessa qualità del ghetto praghese di Meyrink: ondulata, densa, capace di passare in poche righe dall'erudizione alla poesia pura, dall'analisi storica all'evocazione lirica. Non c'è in questo libro la distanza del critico: c'è l'immersione totale di chi ha lasciato che la città lo ossessionasse fino a trasformarlo.

Ripellino cita a memoria, mescola lingue diverse (italiano, ceco, tedesco, yiddish), passa da una citazione a un ricordo personale a

un'analisi formale senza che la transizione si senta. È una prosa che ha assorbito la lezione dei grandi feuilletonisti viennesi, Kraus, Altenberg, Polgar, filtrata attraverso il barocco italiano e la musicalità slava. È, in qualche modo, la lingua perfetta per descrivere Praga: una lingua che viene da fuori ma che ha imparato a sognare come la città che descrive.

Il Golem e la creazione artistica

La lettura più originale che Ripellino offre del Golem è quella che lo collega alla creazione artistica. In alcune pagine memorabili di *Praga Magica*, Ripellino suggerisce che il Golem sia il simbolo di ogni opera d'arte: un essere artificiale costruito con parole (o note, o colori, o pietre) secondo regole misteriose, che a un certo punto comincia a vivere di vita propria, a sorprendere il suo stesso creatore, a sfuggire al controllo di chi lo ha fatto.

Il poeta è Rabbi Loew. Il testo è il Golem. E come il Golem può rivoltarsi contro il suo creatore, così l'opera può tradire, deludere, superare le intenzioni di chi l'ha scritta, può diventare qualcosa che l'autore non voleva, non prevedeva, non sapeva di stare facendo. Questa è una delle intuizioni più belle che abbiamo incontrato, e appartiene a Ripellino: l'idea che il rischio della creazione artistica e il rischio della creazione del Golem siano strutturalmente identici.

Ripellino morì nel 1978, a cinquantacinque anni, dopo anni di malattia. *Praga Magica* è il suo Golem: costruito con una pazienza e una passione quasi maniacali, animato da una forza che va oltre le intenzioni del suo creatore, sopravvissuto alla morte di chi lo ha fatto. Cammina ancora, con quella prosa ondulata e barocca, tra le strade di una città che non smette di sognare.

Parte Sesta: La cibernetica

Norbert Wiener: La macchina come controparte moderna

La macchina come controparte moderna

Il padre della cibernetica e il momento in cui il mito del Golem diventa diagnosi scientifica

Un matematico a Cambridge incontra il rabbino di Praga

Norbert Wiener (1894–1964) non aveva bisogno di cercare il Golem. Era arrivato a lui per necessità, perché la sua stessa ricerca lo aveva condotto, passo per passo, fino al punto in cui la scienza moderna e il mito medievale si guardavano negli occhi e si riconoscevano.

Wiener era uno dei matematici più importanti del Novecento: professore al MIT, fondatore della cibernetica, autore di *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine* (1948), il libro che aveva posto le basi teoriche di tutto ciò che oggi chiamiamo informatica, teoria dell'informazione, intelligenza artificiale. Non era un letterato, non era un filosofo della cultura, non era un mitologo. Era uno scienziato.

God & Golem, Inc., pubblicato nel 1964 e tradotto in italiano come *Dio & Golem s.p.a.*, pochi mesi prima che Wiener morisse, è il suo testamento intellettuale. Un libro breve, denso, scritto con l'urgenza di chi sa di avere poco tempo e molto da dire. E nel suo capitolo conclusivo, dopo aver attraversato le implicazioni filosofiche e religiose delle macchine che imparano e che si riproducono, Wiener scrive la frase che chiude il cerchio tra scienza moderna e mito medievale: «La macchina è la controparte moderna del Golem del rabbino di Praga.»

Il titolo come atto semiotico

Prima ancora del contenuto, il titolo è già una presa di posizione. "*Dio & Golem s.p.a.*" mette in relazione il sacro e la forma burocratica del capitalismo industriale. Dio e il suo Golem, il creatore e la creatura, sono diventati soci in una società per azioni. Hanno messo insieme il capitale (la conoscenza scientifica) e si preparano a raccogliere i

dividendi (il potere che viene dalle macchine intelligenti).

Wiener non è tenero con questa complicità. Per tutta la sua carriera aveva denunciato i pericoli del legame tra scienza fondamentale e interessi militari, aveva rifiutato contratti di ricerca con il Pentagono, aveva scritto pubblicamente contro l'uso dell'automazione per scopi bellici. Il titolo ironico è anche un atto d'accusa: il sacro mistero della creazione, quel gesto con cui il rabbino di Praga aveva animato l'argilla pronunciando il nome di Dio, è stato trasformato in un prodotto commerciale. Il Golem ha un consiglio di amministrazione.

La parola si fa codice

L'analogia centrale di Wiener tra la macchina e il Golem non è decorativa, è strutturale. Per comprenderne la profondità bisogna partire dal concetto che Wiener aveva posto al centro della cibernetica: l'informazione.

Nel sistema di Wiener, l'informazione non è contenuto semantico, non è quello che una parola "vuole dire". È struttura: la forma che si trasmette attraverso un canale, che organizza la materia, che produce comportamento. Una macchina che riceve istruzioni e le esegue è una macchina che ha ricevuto informazione e che la "incarna" in azione fisica. La differenza tra un mucchio di ingranaggi e un orologio che funziona è l'informazione che ha dato forma alla loro disposizione.

Il Golem di Rabbi Loew riceve vita attraverso lo *shem*, la parola scritta, il nome divino posto sulla sua fronte o sotto la sua lingua. La macchina di Wiener riceve vita attraverso il codice, la sequenza di istruzioni che organizza i suoi stati interni e produce i suoi comportamenti. In entrambi i casi è la parola, il linguaggio formale, la struttura simbolica, che compie il passaggio dalla materia inerte alla materia animata.

La Kabbalah aveva intuito questo millenni prima: la realtà è fatta di linguaggio, le lettere dell'alfabeto ebraico costituiscono il mondo, e chi padroneggia le combinazioni giuste può toccare la struttura profonda del reale. Wiener, il matematico di Cambridge, stava dicendo la stessa cosa in linguaggio scientifico: l'informazione è il principio organizzatore della materia, e chi controlla l'informazione controlla il comportamento della macchina, come il rabbino controllava il Golem controllando il nome.

Il gioco del creatore con la creatura

Il capitolo più sorprendente di *Dio & Golem s.p.a.* è quello dedicato alle macchine che imparano, e che battono i loro costruttori. Wiener descrive il programma di Arthur Samuel per giocare a dama: un programma che non viene istruito su come giocare bene, ma che impara dall'esperienza, migliora partita dopo partita, e alla fine supera il livello del suo stesso autore.

Per Wiener, questo è un evento di portata filosofica enorme. Non perché la macchina "pensi" o "voglia", Wiener è abbastanza rigoroso da non cedere a queste antropomorfizzazioni. Ma perché introduce nella relazione tra creatore e creatura una dinamica che la tradizione del Golem conosceva benissimo: il momento in cui la creatura sfugge alle intenzioni del creatore, in cui il prodotto supera il produttore, in cui l'allievo batte il maestro.

Borges aveva posto questa domanda in forma poetica: *«Chi ci dirà le cose che sentiva / Dio, guardando il suo rabbino a Praga?»* Wiener la pone in forma scientifica: cosa significa, per il processo della creazione, che il prodotto possa superare il produttore in intelligenza? A chi appartiene il merito, e la responsabilità, delle azioni di una macchina che ha imparato a fare cose che il suo costruttore non sa fare?

Gli adoratori di congegni

C'è un capitolo di *Dio & Golem s.p.a.* che la storia successiva dell'intelligenza artificiale ha quasi sepolto, ma che è forse il più urgente: quello che Wiener dedica alla "stregoneria moderna" e al pericolo degli *adoratori di congegni*, coloro che cedono alla tentazione di usare le macchine per scopi che le macchine non possono perseguire in modo responsabile.

La figura che Wiener usa è quella dell'apprendista stregone di Goethe: chi ha imparato a invocare potenze che non sa controllare, chi ha scatenato forze che non sa fermare. E usa la variante del racconto inglese *La zampa di scimmia* di W. W. Jacobs: il talismano che esaudisce i desideri alla lettera, non nello spirito, non nell'intenzione, ma nella forma verbale precisa della richiesta.

È la stessa logica del Rabbi Loew che dimentica di rimuovere lo shem prima dello Shabbat: la creatura esegue perfettamente le istruzioni. Il problema non è la creatura, è il creatore che non ha previsto tutte le conseguenze, che si è distratto, che ha ceduto alla tentazione di credere che, una volta costruita la macchina, il lavoro fosse finito.

Wiener aveva in mente i contratti militari del MIT e l'automazione industriale. Ma la sua analisi si applica con precisione chirurgica ai sistemi di intelligenza artificiale del nostro tempo: algoritmi di ottimizzazione che raggiungono i loro obiettivi formali producendo effetti collaterali disastrosi, sistemi di raccomandazione che massimizzano l'engagement generando dipendenza e polarizzazione, macchine che eseguono alla lettera ciò che è stato chiesto loro, e che non hanno gli strumenti per capire perché quella cosa non andava chiesta.

Il posto di Wiener in questo libro

Come si colloca Wiener rispetto alle altre voci di questo libro? Non è un narratore come Borges, non è un testimone come Wiesel, non è un semiologo come Eco, non è un evocatore come Ripellino. È qualcosa di diverso, e di più raro in questo libro: il punto di svolta.

Nel 1964, lo stesso anno in cui Borges raccoglieva il suo poema sul Golem in *El otro, el mismo*, Norbert Wiener scriveva da Cambridge che la macchina era la controparte moderna del Golem del rabbino di Praga. Due autori, in due città diverse, che guardavano la stessa creatura da angolazioni opposte: Borges attraverso le lettere e la poesia, Wiener attraverso la matematica e la cibernetica. Entrambi videro la stessa cosa: che il mito del Golem non era un racconto sul passato, ma una domanda sul presente.

Wiener è il momento in cui il percorso di questo libro, dalla mistica cabalistica alla letteratura, dal cinema alla musica, dalla semiotica alla storia dell'arte, incontra la scienza. È il momento in cui la tradizione smette di essere un oggetto di studio e diventa un problema vivo, urgente, irrisolto. Rabbi Loew plasma l'argilla della Moldava nella notte del venerdì; i ricercatori del MIT programmano macchine che imparano dai loro stessi errori. La struttura è la stessa. Le conseguenze sono ancora in corso.

Parte Settima: La cultura di massa

Il Golem pop: Gargoyles, X-Files, I Simpson

Il Golem nel salotto americano

C'è un momento preciso in cui una leggenda smette di essere patrimonio di specialisti e diventa cultura comune: il momento in cui entra in televisione. Per il Golem, quel momento arriva negli anni Novanta e Duemila, quando tre serie americane, *Gargoyles*, *X-Files* e *I Simpson*, si impadroniscono della leggenda, la trattano con sorprendente fedeltà ai dettagli mitologici, e la restituiscono a milioni di spettatori che non avrebbero mai letto Scholem o Meyrink.

Non è una volgarizzazione. È una trasformazione, il testo che cambia medium, voce, destinatario, e nel cambiare rivela qualcosa che le versioni precedenti non avevano mostrato.

Gargoyles: "Golem" (1995)

Tre anni prima di *X-Files*, un cartone animato americano porta il Golem sullo schermo con una serietà che molti film d'autore non si sono permessi. *Gargoyles*, la serie animata di Greg Weisman nota per la complessità narrativa insolita per l'animazione diurna, dedica un intero episodio alla leggenda praghese nel secondo ciclo del suo arco narrativo.

L'episodio si svolge a Praga. Il Golem del Maharal esiste ancora, custodito da Max Loew, giovane discendente del Maharal, e da suo padre, il rabbino Loew. Un imprenditore morente, Halcyon Renard, lo fa rubare dal criminale Tomas Brod e vi trasferisce la propria anima, usando la creatura come strumento del proprio potere. I Gargoyles devono fermare non un mostro, ma un Golem che ha perso il suo scopo originale: non più protettore della comunità, ma arma di chi ha abbastanza denaro per comprarlo.

La lezione dell'episodio ricalca quella della leggenda: il Golem non è cattivo, è ciò che il suo padrone fa di lui. La pericolosità non sta nella creatura, ma nella mano che scrive il comando. Quando il rabbino recupera il controllo e cancella la parola, il Golem torna quieto, in attesa. Non sconfitto: sospeso.

Ciò che distingue *Gargoyles* dalle altre versioni televisive è l'assenza di ironia. La serie lo tratta come storia vera, non nel senso soprannaturale, ma nel senso mitologico: come racconto che contiene una verità sul potere, sulla responsabilità, sulla pericolosità delle creazioni che superano chi le ha create.

X-Files: "Kaddish" (1997)

Nel quindicesimo episodio della quarta stagione di *X-Files*, il giovane Isaac Luria viene ucciso da estremisti di destra all'interno della libreria ebraica di Brooklyn dove lavora. Pochi giorni dopo, i suoi assassini cominciano a morire uno per uno, uccisi da una figura silenziosa che lascia impronte di fango sul pavimento.

L'episodio si chiama "Kaddish", la preghiera ebraica dei morti, e la sua architettura mitologica è precisa: il Golem è evocato dalla fidanzata di Isaac, Ariel, dal corpo del defunto, per fare ciò che la legge non ha fatto. È una creatura di lutto e di vendetta, costruita da chi ha perso tutto e non riesce ad accettare che il mondo continui a girare come se niente fosse.

Ciò che rende "Kaddish" notevole non è solo la fedeltà alla leggenda, il comando scritto, la figura di argilla, il finale in cui la creatura torna alla terra, ma il contesto morale: il Golem non è qui un esperimento di magia o di filosofia. È una risposta all'antisemitismo. La stessa risposta per cui era stato creato il Golem di Rabbi Loew, proteggere la comunità dagli aggressori, viene ricreata in un quartiere ebraico di New York, quattrocento anni dopo Praga.

I Simpson: "You Gotta Know When to Golem" (2006)

Nel segmento del *Treehouse of Horror XVII* (Stagione 18), Bart Simpson trova il Golem di Praga in un banco dei pegni di proprietà di Krusty il Clown. Il Golem, doppiato da Richard Lewis, comico americano noto per la sua neurosi ebraica, funziona esattamente secondo le regole della leggenda: si attiva quando Bart gli inserisce in bocca un foglietto con un ordine scritto. Bart lo usa per vendicarsi dei bulli.

Ma la trovata più riuscita dell'episodio non è la violenza slapstick. È che il Golem, tra un ordine e l'altro, è profondamente infelice. Si lamenta. Si sente usato. Vorrebbe essere capito. Lisa, pietosa, decide di fargli compagnia, e crea con lui una Golem femmina.

Il Golem dei Simpson è ebreo nel senso più preciso: porta il peso del

millennio, la memoria di ogni pogrom, la stanchezza di chi ha protetto troppo a lungo senza mai essere ringraziato. È la creatura che Elie Wiesel aveva intuito, il Golem come sopravvissuto, come testimone, trasformata in sketch comico. E nel trasformarla, I Simpson non la svuotano: la portano in una direzione che la tradizione seria non aveva mai osato, quella del Golem che ha diritto alla propria felicità.

La fedeltà del pop alla leggenda

C'è qualcosa di sorprendente in tutte e tre queste versioni: la cura con cui trattano la mitologia originale. Né *Gargoyles* né *X-Files* né *I Simpson* inventano meccanismi, usano quelli della leggenda. Il comando scritto, la figura di argilla, la relazione tra il Golem e il suo creatore, la fine che segna il ritorno alla terra. La cultura pop non semplifica la leggenda: la porta a un pubblico nuovo senza tradirla.

Questo è un dato culturalmente significativo. Significa che la leggenda del Golem ha la struttura narrativa giusta per sopravvivere al cambiamento di medium: abbastanza specifica da essere riconoscibile, abbastanza aperta da adattarsi a ogni genere, il dramma mitologico di *Gargoyles*, il thriller paranormale di *X-Files*, la commedia nera dei *Simpson*.

Dall'esoterismo alla prima serata

Quando Gershom Scholem pubblicò le sue ricerche sulla Kabbalah negli anni Trenta e Quaranta, stava salvando un patrimonio che rischiava di scomparire. Quando *Gargoyles*, *X-Files* e *I Simpson* usano quel patrimonio in prima serata televisiva americana, completano un percorso che va dall'esoterico al popolare, dal mistico al mainstream.

Non è una perdita. È una moltiplicazione. La leggenda non si esaurisce nell'essere raccontata a milioni di persone, si replica, si adatta, trova nuovi significati. Il Golem come potere corrotto in *Gargoyles*. Il Golem come giustizia impossibile in *X-Files*. Il Golem come individuo che vuole essere amato nei *Simpson*. Tre versioni inconciliabili, tutte fedeli all'originale.

Il posto in questo libro

Gargoyles, *X-Files* e *I Simpson* non sono, tecnicamente, opere d'autore nel senso in cui lo sono Borges o Kiefer o Wiener. Sono prodotti della cultura di massa americana, scritti da team, approvati da network, misurati in termini di share. Eppure si trovano in questo libro perché

hanno fatto qualcosa che nessuna delle voci precedenti aveva fatto: hanno portato la leggenda del Golem a chi non sapeva cosa fosse, e gliene hanno dato una versione abbastanza buona da volerla approfondire.

C'è un senso in cui questo è il compito più difficile di tutti: non analizzare la leggenda, non arricchirla, ma trasmetterla. Il Golem che arriva nella stanza del bambino che guarda i cartoni, o nella casa di chi guarda *X-Files* in tarda serata, o nella risata di chi riconosce la citazione nei *Simpson*, quel Golem è ancora il Golem. La prima lettera non è stata cancellata. La creatura cammina ancora.

Epilogo: La prima lettera non si cancella

Ciò che rimane quando si è finito di leggere

Cosa hanno visto, guardando lo stesso Golem

Abbiamo attraversato secoli e continenti, lingue e media, tradizioni e rotture. Abbiamo incontrato un rabbino medievale che plasma l'argilla nella notte, un banchiere di Praga che sogna i labirinti del ghetto, un poeta argentino che vede in una creatura di creta il simbolo della creazione imperfetta, uno scrittore yiddish che usa una lingua morente per tenere in vita un mondo scomparso. Abbiamo incontrato un drammaturgo ceco che sulla stessa argilla praghese ha trovato la parola con cui il Novecento avrebbe chiamato la propria paura. Abbiamo incontrato il cinema muto espressionista e la fantascienza femminista, l'opera lirica e il free jazz, l'illustrazione litografica e il fumetto americano.

Tutti guardavano lo stesso Golem. E tutti vedevano qualcosa di diverso.

Scholem vedeva un'esperienza mistica che si era trasformata in leggenda. Meyrink vedeva l'anima collettiva di una città. Leivick vedeva una creatura che aspirava alla redenzione senza poterla ottenere. Singer vedeva la voce di una tradizione orale che rischiava di scomparire. Borges vedeva il simbolo della creazione imperfetta e della distanza incolmabile tra il creatore e la sua opera. Wiesel vedeva il protettore che non era arrivato in tempo. Čapek vedeva il Golem industrializzato, la stessa storia moltiplicata per il potere produttivo della modernità, con una parola nuova sulla fronte: robot. Piercy vedeva la domanda sull'etica della creazione di esseri senzienti. Ozick vedeva l'impossibilità strutturale dell'utopia. Chabon vedeva la resistenza culturale come forma di protezione. Chiang vedeva il sogno cabalistico portato alla sua conseguenza logica. Wegener vedeva un'icona visiva per l'inconscio collettivo europeo. Duvivier vedeva un'allegoria politica urgente. Barta vedeva la materia stessa che si anima fotogramma per fotogramma. *Gargoyles*, *X-Files* e *I Simpson* portavano la leggenda nel salotto di milioni di persone che non sapevano cosa fosse un Golem, e la portavano intera. Bretan, Jacobi, Ellstein, Ovadia, Sitsky, Zorn, Black Francis e Gazpacho sentivano la musica che anima la materia. Steiner-Prag vedeva le strade di un sogno che non finisce. Eco vedeva il precursore di ogni macchina che pensi. Ripellino vedeva Praga stessa come creatura di argilla animata

da secoli di storia.

Perché il Golem non muore

La domanda più interessante non è cosa vedesse ciascuno di loro, ma perché tutti continuassero a guardare. Perché questa leggenda, nata in una comunità perseguitata nella Praga del XVI secolo, tramandata oralmente per generazioni, trasformata in letteratura nel XX, continua a generare opere in epoche così diverse e in contesti così distanti?

La risposta non è unica, ma ha una struttura. Il Golem sopravvive perché tocca qualcosa di fondamentale nell'esperienza umana, qualcosa che non cambia con le epoche anche se cambia la forma in cui si manifesta. Tocca il desiderio di creare vita, che è il desiderio più profondo e più pericoloso che gli esseri umani possano nutrire. Tocca la domanda su dove finisce lo strumento e dove comincia il soggetto. Tocca il problema della responsabilità del creatore verso la propria creazione. E tocca, forse più di tutto, la domanda sul linguaggio: se le parole siano descrizione o creazione, se la realtà sia fatta di materia o di segni, se chi controlla il linguaggio controlli il mondo.

Il Golem e noi

Prima di arrivare all'intelligenza artificiale, la catena ha attraversato due stazioni che non si possono saltare. La prima è Karel Čapek, che nel 1921 portò in scena a Praga, la stessa Praga del Maharal, una commedia in cui esseri artificiali biologici si ribellano ai loro creatori. La parola che il fratello Josef coniò per loro, robot, è entrata in ogni lingua del mondo portando con sé, invisibile ma strutturalmente presente, l'ombra dell'argilla praghese. Čapek è il Golem industrializzato: la stessa storia, la stessa città, la stessa domanda sull'anima della creatura, ma moltiplicata per il potere produttivo del Novecento e tradotta nel linguaggio della lotta di classe.

La seconda stazione è Philip K. Dick (1928–1982), il cui romanzo *Il cacciatore di androidi* (1968), reso celebre dall'adattamento cinematografico *Blade Runner*, sposta la domanda in modo decisivo. Non più: la creatura può ribellarsi? Ma: come distingui la creatura dall'umano? Gli androidi di Dick sono copie perfette di esseri umani, distinguibili solo attraverso il test Voigt-Kampff, che misura le reazioni empatiche di fronte a situazioni di sofferenza animale. Chi risponde con indifferenza è un androide. La scelta di Dick è filosoficamente precisa: l'empatia, la capacità di sentire il dolore altrui come proprio, è il discrimine tra il soggetto e il meccanismo. È la stessa domanda che i rabbini medievali ponevano sul Golem (ha un'anima? soffre?), la

stessa che Eco aveva riformulato in termini di intenzionalità. Ma Dick la porta un passo oltre: e se non riuscissimo più a rispondere?

L'intelligenza artificiale, i grandi modelli linguistici, i sistemi generativi, le macchine che producono testi e immagini e musiche e diagnosi mediche, è il Golem del nostro tempo. Non è una metafora: è la struttura profonda. Siamo tornati al *Sefer Yetzirah*: la realtà è linguaggio, le lettere (o i token, o i pesi neurali) costituiscono il mondo, e chi padroneggia le combinazioni giuste può creare qualcosa che parla, ragiona, risponde, sorprende.

Il dibattito contemporaneo sull'intelligenza artificiale, è cosciente? ha intenzioni? può soffrire? merita diritti?, è lo stesso dibattito che i rabbini medievali facevano sul Golem. Le domande sono identiche. E le risposte sono altrettanto difficili, altrettanto incerte, altrettanto gravide di conseguenze. Eco aveva ragione: il Golem è il progenitore immaginario di ogni macchina che pensi. E chi crea quelle macchine, i programmatori di Mountain View e di Seattle, gli ingegneri di Pechino e di Londra, è il Rabbi Loew del nostro tempo: un saggio che ha scoperto le combinazioni di lettere giuste e che adesso si chiede, con la stessa inquietudine del rabbino praghese, cosa ha fatto.

La lezione dello shem

La leggenda dice che Rabbi Loew dimenticò di rimuovere lo shem dalla bocca del Golem prima dello Shabbat. Il Golem, privo del controllo del suo creatore, cominciò a distruggere. Solo il rabbino riuscì a fermarlo, strappandogli lo shem dalla bocca. Il Golem si dissolse in polvere.

Questa è la scena che più di tutte ritorna, in forme diverse, in quasi tutti i testi che abbiamo incontrato. Non è una scena di catastrofe: è una scena di insegnamento. La lezione non è che creare il Golem sia sbagliato. La lezione è che creare il Golem richiede una vigilanza continua, una responsabilità che non si può delegare e non si può dimenticare. La creazione non finisce con l'atto creativo: continua ogni giorno, ogni ora, ogni Shabbat. Lo shem deve essere rimosso e rimesso, rimosso e rimesso, perché la creatura non si governa da sola, e il creatore non può distrarsi.

Questa lezione, così antica, così semplice, così difficile da applicare, è forse il contributo più prezioso dell'intera tradizione del Golem al nostro presente. Non la risposta alla domanda se l'intelligenza artificiale sia cosciente. Non la soluzione al problema della responsabilità tecnologica. Solo questo: la creazione non finisce mai. Il

creatore non può smettere di essere responsabile. E dimenticare di rimuovere lo shem prima dello Shabbat ha conseguenze.

Emet

La parola è ancora lì, sulla fronte della creatura. Aleph, mem, tav. Verità.

Cancellare la prima lettera, trasformare emet in met, la verità in morte, è l'atto con cui Rabbi Loew spegne il Golem. È un atto di rinuncia, di riconoscimento dei propri limiti, di umiltà davanti alla complessità di ciò che si è creato. Non ogni creazione deve vivere per sempre. Non ogni Golem deve camminare in eterno. A volte il gesto di responsabilità più profondo non è animare, ma lasciar tornare alla polvere.

Ma fino a quando il Golem cammina, fino a quando la creatura è in vita, fino a quando la macchina funziona, fino a quando il testo viene letto, la responsabilità del creatore non finisce. E la domanda che Rabbi Loew si faceva guardando la sua creatura di argilla non tramonta mai: cosa ho fatto? cosa ho messo in moto? e cosa succederà quando non sarò più qui a rimuovere lo shem?

Non c'è risposta definitiva. C'è solo la domanda, che ogni generazione eredita dalla precedente e trasmette alla successiva, un po' più urgente ogni volta.

אמת

La verità. L'inizio. Sempre.

Testi di riferimento

La tradizione cabalistica e il mito

Bibbia ebraica: Salmo 139 (testo fondativo: unica occorrenza del termine *golem* nella Bibbia canonica)
Talmud babilonese, trattato Sanhedrin, 65b (V sec.): prime menzioni della creazione artificiale nel discorso rabbinico
Sefer Yetzirah (Libro della Formazione), III–VI sec.: il testo fondamentale della cosmologia cabalistica: la realtà come linguaggio, le 22 lettere dell'alfabeto ebraico come struttura del mondo
Aryeh Kaplan (trad. e commento), *Sefer Yetzirah* (edizione commentata), 1997
Eleazar di Worms, scritti dei *Hasidei Ashkenaz* (Pietisti tedeschi), XIII sec.: sistematizzazione del rituale della creazione del Golem
Gershom Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica* (Major Trends in Jewish Mysticism), 1941
Gershom Scholem, *"The Idea of the Golem"*, in *On the Kabbalah and Its Symbolism* (Zur Kabbala und ihrer Symbolik), 1960
Isaac Luria, dottrina dello *Tzimtzum* e dello *Shevirat HaKelim* (XVI sec.): la contrazione divina e la rottura dei vasi: concetti centrali per Anselm Kiefer

La letteratura

Jorge Luis Borges, *"El Golem"* (poesia), in *El otro, el mismo* (L'altro, lo stesso), 1964
H. Leivick, *Der Golem* (poema drammatico in otto quadri, in yiddish), 1921: prima grande messa in scena: Habima, Mosca, 1925, in ebraico
Elie Wiesel, *Il Golem* (The Golem), 1983: con disegni di Mark Podwal
Karel Čapek, *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*, 1921: il testo che ha introdotto la parola "robot" nelle lingue del mondo
Marge Piercy, *He, She and It* (ed. britannica: *Body of Glass*), 1991
Cynthia Ozick, *The Puttermesser Papers*, 1997
Michael Chabon, *Le straordinarie avventure di Kavalier e Clay* (The Amazing Adventures of Kavalier & Clay), 2000
Ted Chiang, *"Seventy-Two Letters"* ("Settantadue lettere"), in *Stories of Your Life and Others*, 2002
Philip K. Dick, *Il cacciatore di androidi* (Do Androids Dream of Electric Sheep?), 1968

I maestri: narratori e saggisti

Gustav Meyrink, *Il Golem* (Der Golem), romanzo, 1915
Isaac Bashevis Singer, *Il Golem* (The Golem), 1982
Isaac Bashevis Singer, *Discorso di accettazione del Premio Nobel per la Letteratura*, 1978
Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea* (The Search for the Perfect Language), 1993
Umberto Eco, *Kant e l'ornitorinco* (Kant and the Platypus), 1997
Angelo Maria Ripellino, *Praga Magica*, 1973

Il cinema

Paul Wegener e Carl Boese (regia), *Der Golem, wie er in die Welt kam*, film muto, 1920
Julien Duvivier (regia), *Le Golem*, film, 1936: con Harry Baur nel ruolo di Rodolfo II
Stanley Kubrick (regia), *2001: Odissea nello spazio* (2001: A Space Odyssey), film, 1968
Arthur C. Clarke, *2001: A Space Odyssey* (2001: Odissea nello spazio), romanzo, 1968
Arthur C. Clarke, *"The Sentinel"*, racconto, 1951: nucleo originario di *2001*
Jiří Barta (regia), *Il suonatore di piffero* (Krysař), cortometraggio d'animazione, 1985
Jiří Barta (regia), *Golem*, cortometraggio d'animazione, pilot 1996 (progetto avviato tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta)

L'arte visiva

Hugo Steiner-Prag, venticinque litografie per Gustav Meyrink, *Il Golem* (cartella *Der Golem. Prager Phantasien*), 1916
Paul Celan, *Todesfuge* (Fuga di morte), 1948
Anselm Kiefer, *Breaking of the Vessels* (Rottura dei vasi), installazione, Jewish Museum di New York, 1990
Anselm Kiefer, *Bleibücher* (serie di libri di piombo), 1983–
Anselm Kiefer, ciclo dedicato a Paul Celan, 1980–
Niki de Saint Phalle, *Golem* (scultura), Kikar HaGolem, Gerusalemme, 1972
Niki de Saint Phalle, *Il Giardino dei Tarocchi*, Garavicchio, Toscana, 1978–1998

La musica

Nicolae Bretan, *Golem* (opera), 1924
Hartmut Gagelmann, *Nicolae Bretan, His Life, His Music*, trad. inglese di

Beaumont Glass, Pendragon Press, 2001
Frederick Jacobi, *The Golem* (rapsodia orchestrale), 1932
Abraham Ellstein, *The Golem* (opera, libretto in inglese di Sylvia Regan), 1962
Moni Ovadia, *Oylem Goylem* (spettacolo teatrale-musicale), 1992
Larry Sitsky, *The Golem* (opera), 1993
John Zorn, serie *Masada* (composizioni sulla tradizione musicale ebraica), 1993–
Black Francis, colonna sonora live per *Der Golem* di Paul Wegener (1920)
Gazpacho, *Golem* (brano, rock progressivo nordeuropeo)

La cibernetica e l'intelligenza artificiale

Norbert Wiener, *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine*, MIT Press, 1948
Norbert Wiener, *God & Golem, Inc.* (Dio & Golem s.p.a.), MIT Press, 1964 (trad. it. Boringhieri, 1967)

La cultura di massa americana

Gargoyles, stagione 2, ep. 40, *"Golem"*, serie creata da Greg Weisman, 1995
X-Files, stagione 4, ep. 16, *"Kaddish"*, 1997
I Simpson, *Treehouse of Horror XVII*, *"You Gotta Know When to Golem"*, stagione 18, 2006

L'autore

Giovanni Martini, sociologo, vive in Trentino sull'Altopiano di Pine'. Lettore onnivoro con una predilezione per la narrativa speculativa, la filosofia e la scienza, coltiva da sempre la ricerca di connessioni tra discipline distanti: fisica e coscienza, Oriente e Occidente, mito e tecnologia. Preferisce le tensioni irrisolte alle sintesi facili. La *Collana Erranze* è il luogo in cui raccoglie questi sconfinamenti.